

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

Gilson Guzzo Cardoso

**BERLIM, CHICAGO, SÃO PAULO.
O TEATRO DE BERTOLT BRECHT NA SELVA
DAS GRANDES CIDADES.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, para obtenção do título de Mestre em Literatura, área de concentração em Teoria Literária, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Teresa Arrigoni.

Florianópolis
2011

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária
da
Universidade Federal de Santa Catarina

C268b Cardoso, Gilson Guzzo

Berlim, Chicago, São Paulo. O teatro de Bertolt Brecht na selva das grandes cidades [dissertação] / Gilson Guzzo Cardoso ; orientadora, Maria Teresa Arrigoni. - Florianópolis, SC, 2011.

198 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Brecht, Bertolt, 1898-1956 - Crítica e interpretação.
2. Literatura. 3. Teatro. 4. Cidades e vilas. 5. Teatro alemão - História e crítica. 6. Ecologia humana. I. Arrigoni, Maria Teresa. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

**Berlim, Chicago, São Paulo.
O Teatro de Bertolt Brecht na selva
das grandes cidades.**

Gilson Guzzo Cardoso

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LITERATURA

**Área de concentração em Teoria Literária e aprovada na sua
forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura
da Universidade Federal de Santa Catarina.**



Prof.a. Dra. Maria Teresa Arrigoni
ORIENTADORA



Prof.a. Dra. Susana Célia Scramim
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:



Prof.a. Dra. Maria Teresa Arrigoni
PRESIDENTE



Prof. Dr. Fábio Francisco Feltrin de Souza (UDESC)



Prof. Dr. Claudio Celso Alano da Cruz (UFSC)



Prof. Dr. Sergio Romanelli (UFSC)

Aos meus filhos,
aos meus pais
e à minha esposa

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer aos meus filhos, Beatriz e Antônio, pelo futuro e pela minha alegria de viver. Aos meus pais, Gilson e Olímpia, por seu amor incondicional. Quero agradecer em especial à Tatiana, minha esposa, pelo amor, companheirismo, doação, paciência e por compartilhar comigo de todos os momentos que passamos juntos ao longo dos últimos dez anos. Quero agradecer ao meu irmão Cleber, Camila e Malú por se fazerem sempre presentes e à Diles Tombini por toda ajuda, carinho e por ter sido uma segunda mãe nestes últimos anos. Quero agradecer à Luísa e ao Celo pelo carinho e pelas inspirações acadêmicas. Aos meus amigos de uma vida: João, Leandro e Rogério. Ao amigo Fernando por compartilhar comigo no teatro experiências sobre a cidade durante este trabalho. Aos meus companheiros e amigos da UFSC, André, Ciliane, Giovana e Mariano, por todo incentivo e ajuda nesta caminhada acadêmica. Quero agradecer à Maria Teresa por sua orientação, por se aventurar comigo nesta empreitada, pela amizade e por toda ajuda neste trabalho. Quero agradecer ao Claudio Cruz pela amizade, pelos ensinamentos e por fazer nascer em mim o desejo pela descoberta de novos horizontes acadêmicos e artísticos. Quero agradecer ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, aos professores, à Elba e a todos que, direta ou indiretamente contribuíram para que eu chegasse até aqui. Finalmente, quero agradecer aos deuses do teatro. Evoé.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo fazer uma reflexão sobre a relação dos indivíduos com o processo de formação das cidades no mundo moderno, a partir de temas como família, dinheiro, sexualidade, poder, sobrevivência, solidão e liberdade. O material escolhido para a análise é o texto teatral *Na selva das cidades*, de Bertolt Brecht. O que se quer com isso, é dialogar com os questionamentos que Brecht fazia a um mundo em constante transformação nos primeiros anos do século XX. Um mundo do qual fazia parte e que procurava entender pela ótica das cidades.

O trabalho é composto de uma parte teórica e uma prática. A teórica se dedica às reflexões centrais a partir dos temas suscitados pela análise e está concentrada nos três primeiros capítulos. A parte prática marca o encontro da experiência artística com a acadêmica e se traduz na criação de um texto teatral exposto no quarto capítulo.

Desbravar a selva de pedra de Brecht e tentar conhecê-la em suas nuances pouco exploradas é um grande desafio e uma experiência altamente inspiradora. É uma viagem ao início da primeira fase da obra brechtiana que pode nos levar a novas descobertas sobre o papel das grandes metrópoles na vida dos indivíduos e ao encontro de caminhos que nos tragam de volta à nossa própria selva de pedra.

Palavras-chave: Teatro. Cidades. Bertolt Brecht. *Na selva das cidades*. Sobrevivência.

ABSTRACT

This dissertation aims to think over the relationship between individuals and the process of formation of cities in the modern world, from themes such as family, money, sexuality, power, survival, loneliness and freedom. The material chosen for the analysis is the theatrical text *In the Jungle of Cities*, Bertolt Brecht. The proposal is to dialogue with the questions that Brecht asked for a changing world in the early years of the twentieth century. A world to which he belonged and which sought to understand through the perspective of cities.

The work consists of theoretical and practical parts. The theory is devoted to central reflections from the issues raised by the analysis and is concentrated in the first three chapters. The practical part marks the connection of the artistic and the academic experiences and it is translated through the creation of a theatrical text displayed in the fourth chapter.

Breaking the concrete jungle of Brecht and try to know it in its unexplored nuances is a great challenge and a highly inspiring experience. It is a journey to the beginning of Brecht's first work phase, that can lead us to new discoveries about the role of large cities in the lives of individuals and to different paths that bring us back to our own concrete jungle.

Keywords: Theatre. Cities. Bertolt Brecht. *In the jungle of cities*. Survival.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	AS RUAS E AS ESQUINAS	21
2.1	UM CHÃO DURO PARA O JOVEM AUTOR	21
2.2	INSTAURAÇÃO DO CAOS EM BERTOLT BRECHT	31
3	O SUBTERRÂNEO	57
3.1	<i>AMERICAN DREAM</i> , O BOXE E UM NOVO TEATRO	57
3.2	OS CRÍTICOS E A CRÍTICA	69
4	NA SELVA DAS CIDADES	83
4.1	PRÓLOGO PARA UMA LUTA ANUNCIADA	83
4.1.1	Primeiro e segundo rounds	83
4.2	AS ARMAS E O LADO DE DENTRO DO RINGUE	104
4.2.1	Do terceiro ao quinto round	104
4.2.2	Do sexto ao nono round	128
4.3	SOLIDÃO E SOBREVIVÊNCIA	148
4.3.1	Round final	148
5	DEPOIS DO SUBSOLO	159
5.1	SÃO PAULO 2011. UMA EXPERIÊNCIA	159
5.1.1	A análise na prática	159
5.1.2	A vida de José Ninguém da Silva	160
6	FERRO, CONCRETO E VIDRO	189
6.1	CONSIDERAÇÕES FINAIS	189
	REFERÊNCIAS	191

1 INTRODUÇÃO

Dedicar-se ao estudo de Bertolt Brecht e sua obra é um grande desafio pelos inúmeros estudos já realizados e pelas infinitas possibilidades de desdobramentos advindos de um encontro desta natureza. Empreender uma reflexão sobre um dos textos do início de sua vida artística torna-se um desafio ainda maior e certamente mais inspirador. Maior porque ao lançar um olhar sobre *Na selva das cidades*, escrita entre os anos de 1921 e 1923, teremos em mãos um material que não foi criado a partir dos elementos que fizeram do teatro de Brecht uma das maiores referências do século XX e, sendo assim, não poderemos avaliar a peça à luz de suas próprias teorias. No momento em que escreveu *Na selva das cidades*, Brecht ainda não havia desenvolvido as bases do seu teatro épico, que ele mesmo viria a chamar, em sua fase mais madura, de teatro dialético. E é mais inspirador porque, assim como as montagens brasileiras desta peça¹, são escassos os estudos acadêmicos sobre *Na selva das cidades*, principalmente se pensarmos o texto teatral como o que de fato ele é antes de subir ao palco: obra literária. Isso nos proporciona a construção de algo que, se não totalmente inovador, pelo menos é desbravador de novas possibilidades de reflexão sobre a obra brechtiana. É exatamente sobre este ponto que se fez urgente e necessário o desejo de estudo sobre esta peça de Brecht e por onde este trabalho pretende trilhar o seu caminho. Contudo, *Na selva das cidades* não foi escolhida apenas pelos motivos acima descritos. Nem tampouco por localizar-se temporalmente no período que corresponde à primeira parte da primeira fase² de Brecht, delimitado entre os anos 1919 - 24 (EWEN, 1991). Esta peça foi eleita como objeto desta pesquisa por oferecer os elementos essenciais para as discussões impostas a partir do objetivo que norteará este estudo.

¹ A primeira montagem de *Na selva das cidades* no Brasil aconteceu em 1969 e foi feita pelo Teatro Oficina, com direção de José Celso Martinez Correa. Depois dela, somente vinte anos depois, em 2009, houve uma nova montagem que merece destaque, realizada pelo Teatro do Incêndio, com direção de Marcelo Marcus Fonseca. Ambas montagens foram realizadas em São Paulo. Em 2011, com estreia prevista para o mês de agosto, no Rio de Janeiro, uma nova montagem de *Na selva das cidades* chega aos palcos pelas mãos de Aderbal Freire Filho. *Na selva das cidades* teve diversas montagens em escolas de teatro Brasil afora após 1969, contudo, nenhuma delas alcançou a mesma proporção das citadas anteriormente.

² A maioria dos críticos divide a obra de Brecht em três grandes fases. A primeira vai de 1918 a 1933. A segunda até 1948, quando volta do exílio. E a última até a sua morte em 1956. *Na selva das cidades* está localizada na primeira metade da primeira fase, que corresponde a um período marcado por experiências de todos os tipos e onde ainda não vemos os elementos significativos de uma estética que viria a desenvolver em sua fase mais tardia. Ver EWEN, Frederic. *Brecht. Sua vida, sua arte, seu tempo*. São Paulo: Ed. Globo, 1991.

A partir destas considerações iniciais, chegamos ao objetivo deste trabalho, que é fazer uma reflexão sobre temas como família, dinheiro, sexualidade, poder, sobrevivência, solidão e liberdade, suscitados pela relação dos indivíduos com a formação das cidades no mundo moderno³ e que estão presentes em *Na selva das cidades*, e ainda retirar do material textual os questionamentos que Brecht fazia a um mundo em constante transformação nos primeiros anos do século XX. Um mundo do qual fazia parte e que procurava entender pela ótica das cidades.

Desde o século XIX a modernidade traz em sua essência o crescimento acelerado das cidades, impulsionado pela industrialização (BENJAMIN, 1989). É sobre este ponto e sobre como a cidade age no indivíduo que Brecht parece refletir em *Na selva das cidades*. E é sobre isso, a partir dos temas acima descritos que pretendo encaminhar minha reflexão neste trabalho. Desta forma deixarei intencionalmente de lado a análise técnica e específica de questões como estrutura dramática, construção de personagens, ação e conflito. Contudo elas não ficarão de fora. As mesmas serão trazidas à discussão na medida em que contribuirão para o encaminhamento das reflexões propostas no objetivo central deste trabalho.

Para alcançar o objetivo proposto, estruturei o trabalho em cinco grandes blocos. A cada um deles atribuí um nome que os ligasse à vida nas cidades e ao conteúdo ali explorado. Desta forma, ao chegarmos ao final da análise, poderemos ter delineada uma cidade completa do ponto de vista dos objetivos aqui traçados. Os cinco blocos englobam uma parte teórica e uma parte prática. A teórica se dedicará às reflexões centrais a partir dos temas suscitados pela análise e está concentrada nos três primeiros capítulos – que equivalem aos três primeiros blocos – sendo que na soma deles poderemos ver concluído o ciclo acadêmico do trabalho. A parte prática marca o encontro da experiência artística com a acadêmica e se traduz na criação de um texto teatral exposto no quarto capítulo, equivalente ao quarto bloco. Considerações finais e referências serão destinadas ao quinto bloco.

O primeiro bloco ou capítulo, chamado *As ruas e as esquinas*, tratará do mundo e das influências do jovem Brecht e será dividido em duas partes. A primeira, chamada *Um chão duro para o jovem autor*, se

³ Para que possamos nos localizar temporalmente, todas as vezes que este trabalho referir-se ao mundo moderno, homem moderno, era moderna ou modernidade, estará se referindo a fatos, pessoas ou movimento artístico dos primeiros anos do século XX. Período que também compreenderá o que foi delimitado como primeira fase do trabalho de Brecht. Em alguns momentos também se referirá à segunda metade do século XIX, mas isso, quando ocorrer, será explicitado no próprio texto.

ocupa em construir resumidamente o ambiente político, econômico e social alemão entre os anos de 1919 a 1924 – período marcado pelo fim da guerra, pela revolução e pela instauração da República de Weimar - sempre o relacionando com a vida de Brecht e com Berlim, cidade extremamente importante para a análise de *Na selva das cidades*. A segunda parte, a *Instauração do caos em Bertolt Brecht*, irá trazer à discussão as principais influências artísticas para o autor, tanto do passado quanto do presente, de dentro e de fora do território alemão. É importante que se diga que a escolha em levantar algumas influências em detrimento de outras está ligada aos objetivos deste trabalho e sua ligação direta com *Na selva das cidades*.

O segundo capítulo, intitulado *O subterrâneo*, vai levantar os aspectos e as influências essenciais para Brecht na escritura da peça em questão, e que não estavam visíveis num contexto mais geral. Da mesma maneira que o subterrâneo da cidade pode esconder e revelar o que de fato pode movimentá-la, o subterrâneo de Brecht tem a mesma função. Na primeira parte deste capítulo, chamada *American Dream, o boxe e um novo teatro*, veremos expostas as influências americanas, a paixão de Brecht pelo boxe e a relação desse esporte com a criação de um novo teatro. No segundo momento, *Os críticos e a crítica*, serão revelados os mecanismos ou o que movia a crítica de arte e de que maneira Brecht lidava com isso. Brecht estava preocupado não só com um novo teatro, mas com uma crítica que pudesse responder aos anseios desse novo teatro.

Já o terceiro capítulo, que traz o nome da peça, *Na selva das cidades*, será dedicado à análise do material textual a partir dos temas acima já descritos. Aqui veremos os caminhos e os embates sugeridos por Brecht no palco da selva de pedra, que na peça atende pelo nome de Chicago. Este capítulo foi estruturado do mesmo modo em que a peça foi estruturada por Brecht: partir dos *rounds* de uma luta de Boxe, em que cada uma das onze cena poderia ser um *round* de uma mesma luta. Contudo, foram criadas novas regras com o objetivo de facilitar a análise. Desta forma, o capítulo foi dividido em três grandes blocos. No primeiro, intitulado *Prólogo para uma luta anunciada*, veremos a instauração do conflito entre George Garga e Shlink e também as primeiras discussões sobre alguns dos temas. Isso tudo acontece no subitem *Primeiro e segundo rounds*. O segundo bloco - *As armas e o lado de dentro do ringue* - é dividido em duas partes. A primeira, *Do terceiro ao quinto round*, vai tratar da apresentação e desenvolvimento da maioria das personagens, sempre na sua relação e sobre a perspectiva dos temas em discussão. A segunda parte, *Do sexto ao nono round*,

encaminharei para as reflexões finais da maioria dos temas trazidos para a discussão até a cena 5 ou quinto *round* e veremos uma tentativa de Brecht de resolver os personagens e nos preparar para o último *round*. Para fechar este capítulo, o terceiro bloco, chamado *Solidão e sobrevivência*, no subitem *Round final*, me dedicarei às reflexões finais da análise e também ao contraponto crítico em relação às reflexões sugeridas por Brecht na peça.

O quarto capítulo, chamado *Depois do Subsolo* é o que estou elegendo como a parte prática deste trabalho. O que se pretende com ele, através de uma criação artística, ou seja, de uma peça teatral, é empreender uma reflexão sobre as questões pertinentes à formação das cidades na era moderna que se perpetuaram na contemporaneidade. A ponte usada para esta reflexão - que está no subitem *A vida de José Ninguém da Silva* - é a peça *Depois do Subsolo*, de minha autoria, resultado de um processo de investigação artística iniciado em 2001, e que a partir de 2009 passou a incorporar também as investigações acadêmicas. O texto da peça, cuja primeira versão data de 2008, foi constantemente reelaborado, e a partir do segundo semestre de 2010 começou a receber seu último tratamento, chegando à sua versão final em maio de 2011.

O quinto e último bloco, chamado *Ferro, concreto e vidro* tem um espaço dedicado às considerações finais e também traz o que é indicado no seu título: o que estava na base da construção da análise e que contribuiu para o embasamento teórico deste trabalho, ou seja, as referências⁴.

Sobre os teóricos que mediarão às reflexões que iremos começar a ver a partir deste ponto, destaco Lionel Richard, Norbert Elias e Eric Hobsbawm em relação ao ambiente político, histórico e cultural. Anatol Rosenfeld, Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, Bernard Dort, Peter Szondi, Marvin Carlson e John Willett foram de extrema importância para as discussões sobre os primeiros anos do teatro moderno e sobre as influências teatrais em Brecht. Para as reflexões referentes à cidade na era moderna e aos temas pertinentes a ela, encontrei respaldo teórico principalmente em Walter Benjamin, Michel de Certeau, Raymond Williams, Richard Sennett, Mumford Lewis, Georg Simmel e Ariel Gravano. Para completar este quadro, quero

⁴ As referências, por questões de ordem técnica (NBR), não podem ser numeradas. Por este motivo, elas estão separadas no sumário. Contudo, pelas razões descritas na justificativa do quinto bloco, ou seja, por fazer parte da base da construção da cidade e da análise, elas podem ser consideradas como parte integrante dele.

destacar dois nomes que perpassaram todas às discussões, foram essenciais para este trabalho e estão entre os grandes estudiosos de Brecht: o gaúcho Gerd Bornheim e o austríaco Frederic Ewen.

Como última consideração é importante esclarecer dois pontos: A análise de *Na selva das cidades* foi feita a partir da perspectiva de um acadêmico brasileiro, que nasceu e viveu em São Paulo por mais de trinta anos, e que de lá tem retirado boa parte de suas inspirações artísticas e acadêmicas; e que a mesma baseou-se na tradução do texto para o português, realizada por Fernando Peixoto, Renato Borghi, Elisabeth Kander e Wolfgang Bader, publicado pela Editora Paz e Terra em 1987.

A partir deste momento estamos prontos para começar a desbravar a selva de pedra de Brecht e tentar conhecê-la em algumas de suas nuances pouco exploradas. A nossa viagem ao início da primeira fase da obra brechtiana pode nos levar a novas descobertas sobre o papel das grandes metrópoles na vida dos indivíduos e ao encontro de caminhos que nos tragam de volta à nossa própria selva de pedra.

2 AS RUAS E AS ESQUINAS

Em mim combatem o entusiasmo pelas macieiras
em flor e o horror pelos discursos do pintor de
brocha gorda. Mas só este último me impulsiona a
escrever.

Bertolt Brecht

2.1 UM CHÃO DURO PARA O JOVEM AUTOR

Em 10 de fevereiro de 1898 nasceu em Augsburg⁵, cidade da Baviera, sul da Alemanha, Eugen Berthold Friedrich Brecht. A data é menos relevante sob o ponto de vista biográfico do que sobre o aspecto que revela em si e que é importante para a análise de *Na selva das cidades*: a idade de Brecht entre os anos de 1921 a 1924. Foi com seus vinte e poucos anos que o jovem autor produziu as principais peças daquela que é considerada sua primeira fase⁶ - delimitada pelos anos acima referidos - que são caracterizadas por uma diversidade de interesses e pela crescente evolução das suas ideias sobre o teatro. “A impressão que se continua tendo é que estamos como que instalados num laboratório” (BORNHEIM, 1992, p. 65). A pouca idade de Brecht e a sua fase de total experimentação em relação ao teatro, que coincidem com o delicado momento alemão marcado pelo fim da Primeira Guerra Mundial, e com a consequente passagem do regime do Kaiser para República de Weimar⁷ (1918-1933), são decisivos para as reflexões

⁵ “Augsburg, cidade ao sul da Alemanha, assim batizada em homenagem ao Imperador Augusto Cesar, é até hoje um impressionante monumento ao passado. Um caminhante que inicia suas andanças no antigo portão romano chamado “Portão Vermelho” logo estará reconstituindo um segmento formidável da história. Na extensa Maximilianstrasse, principal via de Augsburg, caminhará nas pegadas de legiões romanas (...) Emoldurando a magnífica rua, estão, numa ponta, a belíssima igreja de St. Ulrich e, na outra extremidade, a antiga catedral com seus inigualáveis vitrais, provavelmente a mais antiga da Europa”. EWEN, Frederic. Op. Cit. p. 15.

⁶ Do primeiro momento da primeira fase (1919 a 1924) podemos destacar, além de *Na selva das cidades* (1921-1923), uma febril produção poética e crítica e as peças *Baal* (1918-1919) e *Tambores na Noite* (1919). A partir de *A Vida de Eduardo II da Inglaterra* (1923-1924) e *Um homem é um homem* (1924-1925), é que começaremos a ver os primeiros fragmentos que mais tarde irão contribuir para a criação do seu teatro dialético. Conforme EWEN, Frederic. Op. Cit.

⁷ Weimar é a cidade que foi escolhida para a reunião da assembleia do dia 6 de fevereiro de 1919 onde seriam tomadas as primeiras resoluções pós-revolução. A cidade foi definida justamente por ser um lugar calmo, com pouquíssimos habitantes. Diferente de Berlim, não possuía fábricas, nem operários, nem agitações, permitindo que os legisladores pudessem

impostas por ele em *Na selva das cidades*. Desta forma, antes de iniciarmos a análise propriamente dita e dialogarmos com as questões pertinentes à vida dos indivíduos nas cidades modernas, suscitadas a partir do texto da peça, é preciso que façamos um passeio pelas ruas e esquinas alemãs, especialmente as berlinenses, para que possamos perceber o chão duro do ambiente político, econômico e social alemão.

Berlim é, naquele momento, a mais importante cidade alemã. “É a Berlim capital política da Alemanha, mas também capital dos museus, do teatro, da música, ou ainda a capital dos prazeres mais loucos, com seus cinemas imensos e suas casas noturnas” (RICHARD, 1993, p. 37). A cidade era a principal referência de produção artística do período e uma das mais dignas representantes de uma modernidade levada aos seus extremos. Se por um lado Paris - desde o século XIX - funcionava como um ímã para artistas e intelectuais do mundo todo, Berlim era o destino preferido dos alemães e também o de quem migrava dos países nórdicos e dos países da Europa oriental. Mas a Berlim que nos interessa agora ainda não é a metrópole cultural⁸, que arrastou para dentro de si uma legião de jovens artistas alemães, entre eles, Brecht. É a que se transformou no principal centro das efervescências políticas, sociais e econômicas da Alemanha.

Contudo, antes de atravessar o Portão de Brandemburgo, é preciso que se dê alguns passos para trás na história alemã para que possamos vislumbrar os caminhos que ajudaram a construir a Alemanha de Brecht no início dos anos 1920, bem como as indicações do futuro nada promissor do país. Mas é preciso deixar claro que esses passos não têm a pretensão de apresentar um quadro completo ou mesmo aprofundado do ponto de vista de um percurso histórico. O que se quer, na verdade, é tentar perceber, com a devida distância histórica, social e antropológica, o que viam os olhos de Bertolt Brecht naqueles instigantes anos de 1919 a 1924, que carregavam em seus dias as marcas

concentrar-se no trabalho. Ver RICHARD, Lionel. *A República de Weimar (1919-1933)*. Trad.: Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, Círculo do Livro, 1988, p 51-52.

⁸ Entre 1923 e 1930, Berlim torna-se uma verdadeira metrópole cultural. É importante destacar que a Alemanha já era, no século XIX, um importante pólo de absorção e geração do pensamento moderno. Paris, considerada a grande capital da modernidade, seguida de perto por Londres e Nova Iorque, não deixaram para trás uma Berlim em pleno desenvolvimento. Juntas e em linhas gerais, cada uma com seu grau de importância, fundam as bases do que hoje conhecemos como as grandes metrópoles mundiais. Walter Benjamin, no texto *Paris do Segundo Império*, esclarece pontos importantes que revelam as engrenagens da construção da modernidade e que vão influenciar, direta ou indiretamente, mais adiante o pensamento de Bertolt Brecht. Ver BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo. Obras Escolhidas III*, Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

de um passado do qual não se tinha orgulho. Passado este que também contribuiu para impulsionar Brecht na escrita e no pensamento.

Partindo desta premissa de trazer à tona elementos importantes ao processo de construção de uma nova Alemanha que se reerguia após a Primeira Guerra Mundial, é necessário destacar as raízes das grandes mudanças estruturais que ocorriam em toda a Europa e que fundamentaram os rumos traçados pelo país nos primeiros anos do século XX. Em relação a elas, Norbert Elias diz:

Não é possível examinar adequadamente as mudanças em padrões de comportamento que são observáveis no século XX em sociedades europeias em geral, e na Alemanha em particular, sem o exame preparatório de certas mudanças estruturais na sociedade como um todo que ocorreram no mesmo período. (ELIAS, 1997, p. 35)

O que autor aponta no trecho acima é que para compreender o local é preciso perceber o global. O que se passava na Alemanha naquele momento também é resultado do seu entorno, principalmente no contexto da Europa. Elias destaca cinco aspectos das mudanças estruturais em curso mundo afora que vão impactar profundamente a vida dos alemães e que merecem atenção. Vou me concentrar em apenas dois deles por serem os mais significativos para o estudo proposto em *Na selva das cidades*. O primeiro diz respeito a um crescimento do produto interno bruto em níveis sem precedentes na história de toda a Europa Ocidental. Crescimento este iniciado a partir da Revolução Industrial na Inglaterra do século XVIII e que atinge seu auge no século XX. Walter Benjamin, em seu texto *Teorias do fascismo alemão*, nos dá pistas de como, em 1930, as relações sociais se estabeleceram, criando marcas indelévels na vida, na política e na arte a partir do processo irreversível de industrialização⁹:

⁹ O processo de industrialização, que teve forte impacto no crescimento acelerado das cidades, trouxe, junto com a solução de velhos problemas, um sem número de outros problemas que se perpetuaram e deixaram sequelas permanentes na vida moderna. Só para citar um exemplo, tomemos como base o automóvel e o seu uso como um instrumento que extrapolou o seu objetivo imediato de consumo, que em primeira instância poderia ser o de transportar mais pessoas, em menor tempo, de um lugar a outro. Basta perceber o que o automóvel, como produto da técnica e da mecanização, significou para as duas grandes guerras do século XX.

Na medida em que renunciam a todas as interações harmônicas, esses instrumentos¹⁰ se justificam pela guerra, que prova com suas devastações que a realidade social não está madura para transformar a técnica e que a técnica não é suficientemente forte para dominar as forças elementares da sociedade (...) Na verdade, segundo sua própria natureza econômica, a sociedade burguesa não pode deixar de separar, na medida do possível, a dimensão técnica da chamada dimensão espiritual e não pode excluir as ideias técnicas de qualquer direito de co-participação na ordem social. (BENJAMIN, 1994, p. 61)

O que Benjamin traz para a discussão, como um contraponto crítico ao primeiro aspecto levantado por Norbert Elias, são os desdobramentos possíveis a partir desse crescimento do produto interno bruto. Que a mecanização e a técnica foram fundamentais para a guerra – principalmente para a Segunda Guerra Mundial - e para a afirmação de seus principais assombros não nos restam dúvidas. Mas é importante notar não só os acontecimentos em grande escala ou de proporções impensáveis em qualquer época, também é preciso que se perceba o impacto que isso provoca na experiência do cotidiano e na formação intelectual do indivíduo moderno. Impactos que, na Alemanha, não passaram despercebidos aos olhos de Bertolt Brecht como cidadão e como artista. Em *Na selva das cidades*, como veremos no capítulo 3, as consequências sobre o indivíduo em função do crescimento do produto interno bruto, impulsionado pela industrialização, vai marcar sua presença. O segundo aspecto que nos interessa, e de que nos fala Elias, são os movimentos de emancipação¹¹. O mais importante deles, olhando

¹⁰ Walter Benjamin fala dos instrumentos que se justificam pela guerra a partir do relato sobre o salão do automóvel publicado por Léon Daudet, filho de Alphonse, um escritor importante e líder do partido monarquista francês. A síntese das palavras era: “L’automobile c’est La guerre”. Para Benjamin, o que estava por trás dessa afirmação era a ideia da aceleração dos instrumentos técnicos, seus ritmos e suas fontes de energia, que não encontram na vida pessoal nenhuma utilização completa e adequada. Ver BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Obras Escolhidas*, Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 61.

¹¹ Os movimentos de emancipação trazem em sua essência a alternância no poder entre os chamados grupos fortes e fracos, as incertezas recorrentes de um tempo em que os códigos comportamentais são pautados pelas relações de poder e pelas graves desigualdades de uma relação econômica de poder. Esta situação, comum em toda Europa, é um caldeirão efervescente para a nova Alemanha posterior à Primeira Guerra Mundial. Ver ELIAS, Norbert. *Os alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

para a Alemanha, foi o da passagem do regime do Kaiser¹² para a república. Esse movimento emancipatório, entre outras coisas, foi fundamental para trazer pela primeira vez as classes menos favorecidas economicamente ao poder (ELIAS, 1997).

Ainda segundo o autor, os dois aspectos levantados aqui sobre as mudanças estruturais em toda a Europa são indicativos para que se perceba, em linhas gerais, o terreno fértil por onde brotou uma nova Alemanha. Mas que país era esse? Um país que vivia intensamente essas mudanças ao mesmo tempo em que acabara de sair como o grande derrotado da Primeira Guerra Mundial. Fatores extremamente relevantes para o mundo moderno e para os seus desdobramentos em terreno alemão na primeira metade do século XX. Enquanto que de um lado reuniam-se às condições estruturais propícias para mudanças, do outro, o colapso geral que se abateu sobre os Estados derrotados com o fim da guerra, entre eles Alemanha, Áustria-Hungria, Turquia e Bulgária, era o que faltava para que seus impérios perdessem seus tronos. Exatamente do mesmo modo que o czar Russo, derrotado pelos alemães, já havia caído em 1917 (HOBSBAWM, 1995).

Este cenário, somado ao alto preço que a Alemanha estava pagando – e continuaria a pagar por muitos anos - com as imposições do Tratado de Versalhes¹³, foi um fator decisivo para que uma

¹² O Regime do Kaiser ou Império Alemão delimitou um período da história alemã compreendida entre 1871 e 1918. O Império Alemão foi proclamado em 18 de Janeiro de 1871, logo pós a derrota francesa na guerra franco-prussiana. A Dinastia de Hohenzollern da Prússia declarou o novo império, cuja capital era Berlim. O império era a unificação de todas as partes da Alemanha - com exceção da Áustria - e durou até à abdicação do Kaiser em novembro de 1918, após a derrota na Primeira Guerra Mundial. A expressão “Segundo Reich” refere-se ao mesmo período histórico na Alemanha. Os historiadores que usam esta expressão consideram o Sacro Império Romano-Germânico (843-1806) como um primeiro império alemão ou Primeiro Reich. Dentro desta linha de pensamento, os nazistas chamavam de Terceiro Reich o regime nacional-socialista de Hitler, delimitado pelos anos de 1933 a 1945, ano que também marca o fim da Segunda Guerra Mundial. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Império_Alemão](http://pt.wikipedia.org/wiki/Imp%C3%A9rio_Alem%C3%A3o)>. Acesso em: 06 mar. 2011.

¹³ O Tratado de Versalhes foi o tratado de paz que colocou ponto final à Primeira Guerra Mundial. Foi assinado em 28 de Junho de 1919 pelas grandes potências europeias e pelo ministro alemão do exterior da República de Weimar e foi ratificado pela Liga das Nações Unidas em 10 de Janeiro de 1920. Um dos principais pontos do tratado, talvez o mais importante deles, dizia respeito a Alemanha. Nele, o tratado determinava que a Alemanha assumisse absolutamente todas as responsabilidades por ser a causadora da guerra e que arcasse economicamente com a reconstituição de alguns Estados da Tríplice Entente. Entre os termos impostos à Alemanha, podemos destacar também a perda de parte de seu território para nações que faziam fronteira, das colônias sobre os oceanos e sobre o continente africano, restrições em relação ao tamanho do exército e o reconhecimento da independência da Áustria. A assinatura do tratado causou um misto de choque, revolta e humilhação no povo alemão e foi o primeiro passo dado pela República de Weimar rumo ao abismo que culminou, em 1933,

revolução, amparada por um grande apoio popular, ou seja, com o apoio da classe operária, fundasse a República de Weimar. Instaurada em 1918 pelos militares, logo após a fuga do Kaiser Wilhelm II – ciente de que a guerra já estava perdida – a nova república adotou contornos característicos muito peculiares logo em seu início. Os militares que assumiram o poder, percebendo o que viria pela frente com as contas a serem pagas pela derrota no pós-guerra, resolveram constituir um governo civil que, teoricamente, facilitaria as negociações de paz. Uma estratégia que se mostrou frágil e trouxe consequências catastróficas para a Alemanha. Constituir um governo democrático sob o prisma de um poder militar, foi arriscado demais para ambos os lados. Isso porque a situação se estabeleceu da seguinte forma:

Os membros da classe média – e, com alguma hesitação a classe trabalhadora – só tiveram acesso, realmente, pela primeira vez, aos altos cargos do Estado e ao serviço público civil, na República de Weimar. Agora, a nobreza só podia fazer valer seu peso como aliada de grupos da classe média. Não obstante, as mais altas posições militares e diplomáticas ainda continuavam predominantemente nas mãos da aristocracia. Foram os líderes da experiência nacional-socialista que, na realidade, puseram fim também a esse remanescente da velha supremacia e assim desferiram o golpe final, sem que fosse talvez essa a sua intenção, na secular luta entre aristocracia e classe média, cujas origens remontam à Idade Média. (ELIAS, 1997, p. 36)

O trecho em destaque é significativo para que se construa o quadro caótico do ponto de vista político, econômico e social. Foi exatamente isso o que República de Weimar começou a escrever em sua breve história na Alemanha. Mas de que forma esta situação, que se agravou muito nos anos seguintes até a tomada do poder pelos nazistas, repercutiu no jeito de pensar e agir de Brecht? E de que maneira encontrou voz em suas obras iniciais, em especial em *Na selva das cidades*?

A resposta para estas questões pode estar no envolvimento ativo de Brecht com tudo que estava acontecendo a sua volta. Em sua atividade como artista e crítico produz compulsivamente peças, contos e poesia, e no palco experimenta na prática suas reflexões sobre aquele tempo e suas reflexões de como o teatro deveria interagir com tudo aquilo (BORNHEIM, 1992). O caos instaurado em Berlim e em toda Alemanha, será o mesmo caos que veremos instaurado na Chicago de *Na selva das cidades*. Sobre este aspecto trataremos no capítulo dedicado à análise do texto. Mas para que tenhamos uma ideia um pouco mais próxima da forma como agia e o que viam os olhos de Brecht para, junto com ele, pisarmos o chão duro daqueles dias, tentarei descrever uma passagem dos momentos que antecederam e que se sucederam à nova república. Isso se faz importante e necessário porque a imagem que construiremos, a partir da descrição, nos ajudará a ler com mais clareza a metáfora criada por Brecht sobre o movimento das massas nas cenas finais de *Na selva das cidades*.

Vamos situar nossa descrição em Berlim, embora como veremos adiante, Brecht ainda não estava por lá naquele momento. No dia 9 de novembro de 1918, apesar de Berlim ser o centro das atenções políticas, econômicas, sociais e artísticas alemãs, nada parecia sair da sua habitual prática cotidiana. No entanto a cidade se preparava para um dos dias mais importantes de sua história, que iria marcar oficialmente o fim do antigo regime e o início da república. Na manhã desse mesmo dia, tudo parecia normal: o sistema de transporte funcionava adequadamente, os operários migraram para as fábricas, os berlinenses mantinham sua rotina própria de uma grande cidade e o comércio respirava aliviado. Nada, absolutamente nada, indicava que aquele seria um dia decisivo. Mas Berlim tinha a força das grandes capitais mundiais. Dissolvidas no meio da multidão, as organizações operárias e de soldados - agentes que endossaram os ideais de mudança - reúnem-se e deixam seus postos habituais ainda pela manhã. Tomam as ruas de Berlim e dirigem-se para a frente do Castelo Real. Finalmente havia chegado ao fim a era do Kaiser. Com um discurso¹⁴ digno de uma revolução que colocava pela primeira vez as classes menos favorecidas no epicentro da mudança em

¹⁴ Depois de iniciar seu discurso na frente do Castelo Real, Karl Liebknecht aparece em um de seus balcões para seu pronunciamento: "Camaradas, proclamo a república socialista livre da Alemanha, uma república em que todas as categorias sociais se encontrarão reunidas, onde não haverá mais criados, onde todo operário, reencontrando sua dignidade, obterá por seu trabalho um salário digno". *Apud* RICHARD, Lionel. Op. Cit. p. 35.

curso, Karl Liebknecht¹⁵ oficializa a tomada de poder nas ruas e, no parlamento, Scheidemann¹⁶ faz o mesmo. O imperador é obrigado a abdicar e em seu lugar é nomeado um chanceler: Friedrich Ebert¹⁷. De um lado vemos a proclamação de uma república socialista. Do outro uma república social (RICHARD, 1988).

O relato acima - que metaforicamente estará presente numa das cenas de *Na selva das cidades* - é um indicativo de que a República de Weimar, no seu âmago, já dava mostras de uma polaridade de poder que seria um dos elementos importantes para um futuro caos impossível de reverter. Para os alemães isto foi facilmente identificável desde o início, mesmo diante do clima de vitória que pairava pelos quatro cantos do país. Segundo Richard (1988), para eles, principalmente para os cidadãos berlinenses mais bem-informados, estava claro que a Alemanha perdera um imperador para ganhar dois poderes. Um, originado nas ruas e nas fábricas, que acreditava numa república socialista, com eleições de conselhos de operários e de soldados, e tinha como líder Karl Liebknecht. E o outro poder, social-democrata, representado na figura de um novo chanceler.

Sem pretender entrar nas especificidades nem nos capítulos dramáticos de toda ordem¹⁸ que marcaram a República de Weimar, o que foi dito até aqui se propõe a dar uma ideia do clima político instaurado na Alemanha, que marcou o trabalho de Brecht e de uma jovem classe artística que estava nascendo junto com a modernidade.

¹⁵ Karl Liebknecht foi um político e dirigente socialista alemão, e colaborador de Karl Marx e Friedrich Engels. Junto com Rosa Luxemburgo, fundou a Liga Spartacus, em 1916. Movimento de esquerda que surgiu na Alemanha em oposição ao regime social-democrata. Em 15 de janeiro de 1919, após o governo moderado alemão ter colocado as cabeças dos líderes da esquerda a prêmio, Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo foram assassinados em Berlim. Foi um dos fundadores do Partido Comunista da Alemanha, aliando-se a outros grupos comunistas da época. Disponível em: <http://www.netsaber.com.br/biografias/ver_biografia_c_612.html>. Acesso em: 20 fev. 2011.

¹⁶ Philipp Scheidemann pertencia ao partido social-democrata e foi um dos líderes da revolução que proclamou, no parlamento, a república alemã, que viria a ser conhecida como a República de Weimar, da qual também foi chanceler. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Philipp_Scheidemann>. Acesso em: 21 fev. 2011.

¹⁷ Friedrich Ebert ocupou os cargos de *Reichskanzler* (Chanceler) e de *Reichspräsident* (Presidente). Envolveu-se na política como sindicalista ligado à social-democracia e logo se tornou um dos líderes do Partido Social-Democrata alemão. Disponível em: <http://www.netsaber.com.br/biografias/ver_biografia_c_306.html>. Acesso em: 19 fev. 2011.

¹⁸ O início conturbado da República de Weimar fez a Alemanha mergulhar de cabeça numa total desorganização social, econômica e política que fez surgir um sem número de revoltas, crises, lideranças e ideais que buscavam, desordenadamente, reerguer o orgulho, a estima, a economia e fazer do país novamente uma grande potência mundial.

Paralelamente à revolução política, era possível notar o surgimento de um grande número de artistas, filósofos, escritores e intelectuais com uma capacidade espetacular de reflexão sobre aquele momento e sobre o mundo moderno. Era como se ao testemunhar e transmitir às suas obras seus sentimentos¹⁹ em relação a aquele momento ímpar da história alemã, também empreendessem uma própria revolução. Em Berlim, e em diferentes lugares da Alemanha, principalmente os mais jovens - que tinham o entusiasmo com as novas mudanças e a força de quem tem o mundo pela frente - participaram ativamente de todo o processo de transformação e iniciaram uma verdadeira revolução cultural que ultrapassaria os limites das fronteiras alemãs e ganharia o mundo. A produção artística do período estava impregnada com os ecos da nova ordem que estava se estabelecendo. A bandeira política era a mesma que muitos deles levantavam em nome da arte. O próprio Brecht, ainda em Augsburg, é um exemplo dessa nova geração que surge na Alemanha. Exerceu o seu papel social revolucionário participando do conselho de operários da cidade e transferindo seus ideais para suas obras. Como exemplo de sua participação ativa nos primeiros momentos da vida alemã dos anos 1920, e que são transferidos à sua obra, podemos citar a homenagem prestada por ele em um de seus poemas a Rosa Luxemburgo²⁰.

¹⁹ A obra de muitos dos artistas ou intelectuais daquela época ainda estava contaminada por um sentimento nacionalista que se refletia na vida cotidiana e em sua produção. Brecht assumiu claramente esta bandeira. “Em toda a Alemanha, os ginásianos que não tinham ainda idade para ir para a frente eram submetidos a exercícios intensivos de preparação militar (...) A imagem do jovem Brecht pode parecer surpreendente, mas está inteiramente de acordo com a época: na sua cidade natal de Augsburg, na Baviera, ele se pusera, assim como seus colegas, à disposição da defesa civil, e, enquanto publicava poemas patrióticos na imprensa local, entregava-se de forma mais séria possível à espionagem aérea”. RICHARD, Lionel. Op. Cit. p. 15.

²⁰ Rosa Luxemburgo foi umas das mais importantes líderes socialistas alemãs. Juntamente com Karl Liebknecht, fundou a Liga Spartacus, em 1916. Contrária à guerra, vai para a cadeia por duas vezes no período de 1914 a 1918. É assassinada junto com Karl Liebknecht em 15 de janeiro de 1919, após a revolução que deu início a República de Weimar. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Rosa_Luxemburgo>. Acesso em: 23 fev. 2011.

O que vemos aparecer em toda a Alemanha, alcança em Berlim seu ponto culminante. Lá será o polo gerador dos principais acontecimentos. Do mesmo modo que na política, as artes fazem da cidade o seu centro nervoso. Mesmo antes de tornar-se uma das maiores metrópoles culturais do mundo, Berlim é o lugar que acolhe as mais diferentes influências artísticas mundiais e toda uma nova geração de artistas, vindos de diferentes partes da Alemanha. (RICHARD, 1993). Um processo contínuo que é acelerado pelo desejo urgente de reconstrução, formação e desenvolvimento de um novo homem, em uma nova sociedade pós-revolução, visando definitivamente abandonar os velhos conceitos e redimensionando assim a existência e o sentido do ser humano no mundo moderno. Todos os ventos sopravam em direção à Berlim e uma renovação cultural nunca vista antes na Alemanha estava prestes a acontecer. O trecho em destaque ajuda a esclarecer esta situação:

Para os artistas, os criadores, a abdicação de Guilherme II, os acontecimentos revolucionários de novembro-dezembro de 1918 e a fundação da nova república representaram uma renovação sem precedentes. Surgiram então em plena luz sentimentos que muitos já haviam experimentado por ocasião da guerra, numa oposição à sociedade imobilista do Império. Tratava-se do fim de uma era ultrapassada, de uma renovação fundamental da vida em sociedade. (RICHARD, 1993, p. 65)

O que Lionel Richard aponta acima, presente no livro *Berlim, 1919-1933: a encarnação extrema da modernidade*, atesta o potencial de realização das forças intelectuais e artísticas concentradas em Berlim. É pelo desejo de assimilar os novos conceitos do significado do homem no mundo moderno que os movimentos de vanguarda artística colocam em cena as mais diferentes experimentações, procurando redimensionar o significado do homem diante de si mesmo e da sociedade da qual faz parte.

Por um lado os desdobramentos políticos, econômicos e sociais alemães, amparados por uma série de mudanças estruturais, significaram as ruas, avenidas, praças, esquinas e becos, que construíram a geografia do lugar e o chão duro, ou seja, as referências que servem de base para as reflexões e para a criação brechtiana. Por outro lado, a reação artística do período, como uma tentativa de dialogar com tudo que estava acontecendo internamente e externamente – com a renovação das artes no mundo moderno – reflete-se em Brecht na instauração de um caos

organizado que marca os primeiros anos de sua produção, principalmente teatral (EWEN, 1991). É sobre a instauração desse caos e sobre sua relação com o desenvolvimento artístico do período que tratarei a seguir.

2.2 INSTAURAÇÃO DO CAOS EM BERTOLT BRECHT

Desde o início do século XX, principalmente a partir de 1919, Berlim abria-se para o mundo e a palavra de ordem, como pudemos perceber, era renovação. As artes plásticas, a literatura, a música e o teatro recebiam influências internacionais que reverberavam em sua produção artística. A cidade exercia uma sedução irresistível para os artistas e o movimento de renovação parecia que jamais seria detido. De fato não o foi, mas entre os anos de 1919 e 1924, que coincidem com o período em que Brecht fez sua mudança gradual de Augsburg para Berlim, estabeleceram-se as bases de uma oposição que colocaria frente a frente dois grupos antagônicos. Do mesmo modo que na política os socialistas e os sociais-democratas se opunham e polarizavam nas discussões no início da República de Weimar, nas artes vamos ver estabelecida uma relação similar. De um lado teremos o grupo dos que apostavam numa renovação total - entre eles estava Brecht²¹ - e do outro, o grupo daqueles que defendiam uma arte e uma vida que os levasse de volta à tradição de suas raízes. Esta oposição nas artes que naturalmente era representada por posições políticas distintas encontrou em Berlim e Munique, seus principais quartéis-generais. Enquanto Berlim significou uma ponte de ligação com um mundo que vivia uma verdadeira convulsão artística com sua entrada na era moderna²²,

²¹ O fato de Brecht, principalmente nos anos de 1918 e 1919, ainda ser dominado por um sentimento nacionalista não significaria, como de fato não significou, que a sua produção estivesse ligada a algum tipo de tradição de expressão artística que não se relacionasse com o seu tempo. Muito pelo contrário. Brecht foi um dos que mais apostou na renovação das artes, principalmente do teatro.

²² Segundo Gombrich (1993), quando as pessoas falam a respeito de Arte Moderna, normalmente pensam num tipo de arte que rompeu de todo com as tradições do passado e tenta fazer coisas que nenhum artista sequer sonharia realizar nos tempos antigos. O que o autor quer destacar é o aparecimento do experimentalismo que convulsionou as artes e marcaram a primeira metade do século XX. Para ele, foi um período onde os artistas se conscientizaram do problema “estilo” e sempre que o assunto era debatido, começavam a experimentar e desencadear novos movimentos que usualmente adotavam um novo “ismo” como grito de guerra. Estes ismos eram verdadeiras bandeiras defendidas com fervor por seus partidários. Na Alemanha, esse processo foi ainda mais violento. Ver GOMBRICH, E. H. J. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1993.

Munique transformou-se, ao longo da década de 1920, no berço de uma tradição cultural que não estava disposta a romper com os paradigmas que estavam sendo colocados em cheque na modernidade (EWEN, 1991).

Embora Munique tenha sido especialmente importante para a formação artística de Brecht - como veremos ainda neste capítulo - não vou concentrar minha atenção na oposição entre as duas cidades, nem na produção de cada uma delas. O que nos interessa é o que de mais importante aconteceu em Berlim - e com o próprio Brecht a caminho desta metrópole - e de que maneira isso contribuiu para que ele instaurasse seu caos particular e escrevesse suas peças daquele período, especialmente *Na selva das cidades*.

O modo com que Brecht se relacionava com o jeito de viver nas cidades²³, com suas convicções políticas e com o processo de renovação nas artes, é o fator decisivo para fazer de Berlim a sua casa definitiva em 1924. Antes disso, porém, a sua ligação com a cidade já havia sido estabelecida. Antes mesmo de mudar de vez para lá, havia empreendido idas e vindas à cidade que lhe permitiram acompanhar de perto o efervescente quadro de renovação artística. Esse quadro fez surgir em Berlim diferentes grupos que apostavam na força do coletivo e da troca de experiências como o motor para a realização de uma revolução na arte e, conseqüentemente, na vida. O primeiro deles surge da união de artistas plásticos e ficou conhecido como o *Grupo Novembro*:

Os artistas do *Grupo Novembro* querem dar luz à sua época – nossa época! - conteúdos novos, ser, a seu modo, a expressão dessa época, explicar sua posição diante do mundo e diante da vida. Escutem como se grita de felicidade nestes quadros, como se sucumbe diante da gravidade, quando a dor explode em soluços, como se uiva de ódio sob os golpes e os choques das formas, das cores que murmuram e tilintam. Tudo vibra, nestas imagens, sons ressoam, ruídos de cores jorram, e, como maré de água viva, a felicidade submerge quem é sensível a ela²⁴. (apud RICHARD, 1993, p. 68)

²³ Brecht sempre foi assumidamente apaixonado pelas cidades. Em seu poema autobiográfico *Sobre o pobre B.B* faz uma referência direta ao dizer que a cidade de asfalto era o seu lar.

²⁴ Esta citação usada por Lionel Richard no livro *Berlim, 1919-1933: a encarnação extrema da modernidade* para mostrar o espírito artístico que regia o *Grupo Novembro*, foi escrita por Peter Leu no livro *Führer durch die Abteilung der Novembergruppe*, Berlim, 1920, p. 20.

O *Grupo Novembro* tornou-se um dos mais importantes e duradouros grupos da época, mas é o que está em sua essência que o torna diferente - e que justifica o seu lugar de destaque na cena berlinense e nesta análise. Estou me referindo às marcas fortes de um dos mais contundentes movimentos artísticos do século XX: o *expressionismo alemão*²⁵. O trecho em destaque é revelador quanto a isso. Foi nos anos conturbados de uma sociedade reprimida, dilacerada pela fome, pela falta de emprego e politicamente confusa, que a fizeram voltar-se sobre si mesma. “Como nunca antes, *Zerrissenheit* (dilaceramento) e *Innerlichkeit* (interiorização) marcam a reação artística do período” (EWEN, 1991, p. 59). É no dilaceramento e interiorização que o *expressionismo* fundará suas bases e contaminará toda a arte do período. Brecht não escapou ileso à arte expressionista e imprimiu em seu trabalho todas as influências advindas dela. Era filho da era que partilhava desse caos e de suas mais alucinadas esperanças. Contudo, não foi o expressionismo que falou mais alto no jovem Brecht. Sem dúvida foi o *niilismo*²⁶ que o fascinou em sua primeira fase. “Digamos que tudo oscila entre a transfiguração e a morte, o sem-sentido; e que tudo depende de onde se coloque a tônica, se na vontade

²⁵ O *expressionismo* foi um fenômeno hegemônico cultural na Alemanha, presente nas artes gráficas, pintura, escultura, literatura, teatro, música, dança e no cinema, onde a expressão do sentimento tem mais valor que a razão. Tornou-se base para o entendimento do temperamento do homem nórdico. Iniciou-se como um movimento de revolta contra o Impressionismo acadêmico, sendo por oposição, uma extensão deste. Incluiu: A Ponte/*Die Brücke*, O Cavaleiro Azul/*Der Blaue Reiter*, o círculo de A Tempestade/*Der Sturm*, Grupo Novembro/*November Gruppe* e a Nova Objetividade/*Neue Sachlichkeit* sendo representado ainda pela figura isolada de Käthe Kollwitz. Tinha como características marcantes os ângulos acentuados, de contornos sombrios e as cores contrastantes - puras e ácidas - verdes, vermelhas, amarelas e negra. Expressava não o fato em si, mas o sentimento do artista em relação a este, logo, uma visualidade subjetiva, mórbida e dramática. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo1/expressionismo/exp_alemao/index.html>. Acesso em: 25 maio 2011.

²⁶ *Niilismo* (do latim nihil, nada) é um termo e um conceito filosófico que afeta as mais diferentes esferas do mundo contemporâneo (literatura, arte, ciências humanas, teorias sociais, ética e moral). É a desvalorização e a morte do sentido, a ausência de finalidade e de resposta ao “por que”. Os valores tradicionais depreciam-se e os princípios e critérios absolutos dissolvem-se. Tudo é sacudido, posto radicalmente em discussão. A superfície, antes congelada, das verdades e dos valores tradicionais está despedaçada e torna-se difícil prosseguir no caminho, avistar um ancoradouro. As primeiras ocorrências do termo remontam à Revolução Francesa quando foram definidos como “niilistas” os grupos “que não eram nem a favor nem contra a Revolução”. Por outro lado, indo além da pretensa paternidade do termo atribuída ao grande escritor russo Turgueniev no livro Pais e Filhos, o primeiro uso propriamente filosófico do conceito pode ser localizado no final do século XVIII, ao longo dos debates e das disputas que caracterizaram a fundação do idealismo. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Niilismo>>. Acesso em: 29 maio 2011.

de transfiguração ou no derrotismo de sua impossibilidade (BORNHEIM, 1992, p. 24). Ainda para este autor, se por um lado era inevitável pensar o mundo pela ótica expressionista, por outro lado, ela talvez não conseguisse dar todas as respostas procuradas por Brecht. Essas respostas seriam encontradas no sentimento sem-sentido ou niilista com o que o caos da visão de mundo expressionista era instaurado. O *expressionismo alemão* e, principalmente, o *niilismo* em Brecht são importantes para construirmos o entendimento, no capítulo 3, sobre as motivações dramatúrgicas fomentadas por ele em *Na selva das cidades*.

O *Grupo Novembro*, alguns anos após a sua criação, abriu suas portas também para escritores e músicos. Dentre tantos talentos musicais que passaram a integrar o grupo, vale destacar Kurt Weill, que viria a ser o principal parceiro musical de Brecht por toda a sua carreira (EWEN, 1991). Kurt Weill pertencia à nova geração de artistas, mas nem só dela nutria-se a cena musical berlinense. A música clássica e a ópera também conheceram seus dias de soberania e prestígio aumentado no início da República de Weimar. O que já significava sinônimo de qualidade desde fins do século XIX melhorou em qualidade e quantidade com o apoio do novo governo, que ajudou a trazer para Berlim músicos de renomado talento. E aqui se faz necessária uma pausa para chamar a atenção a um fato corriqueiro no dia-a-dia das artes na movimentada Berlim. Mesmo a cidade sendo o principal palco da renovação artística alemã, o governo – principal aliado de uma arte ligada à tradição – investia em tudo que pudesse fazer frente aos jovens artistas que emergiam por todos os cantos, fato verificado em todos os segmentos artísticos. O governo estava mais interessado em fomentar uma produção cultural ligada ao poder do que acompanhar o desenvolvimento artístico alemão que estava em plena ascensão.

Mas nem sempre o governo conseguiu atingir seu intento em Berlim. Na música, o que se via, na prática, era um desfile dos principais músicos do mundo ao lado da nova geração de compositores. Uma mistura que proporcionou o encontro de nomes como Schönberg e Kurt Weill e que colocou a cidade no centro da produção de música de vanguarda (RICHARD, 1993). Mas é prudente guardar as devidas proporções em relação ao alcance da música vanguardista. Na maior parte das vezes, além de ser alvo da crítica especializada - adepta ao estilo de música tradicional - as apresentações eram apreciadas, em sua maioria, pelos músicos, pelos demais integrantes da classe artística e intelectuais, deixando de atingir um público mais amplo.

O nome de Hermann Scherchen também merece atenção especial em relação à música de vanguarda. Entre suas principais atividades, destacou-se por idealizar a revista *Melos*, fundar a *Sociedade por uma Nova Música* e ser regente e professor na Escola Superior. Foi um dos responsáveis por incentivar e colocar essa música de vanguarda na programação cultural da cidade. A nova geração de compositores como Kurt Weill, e nomes já estabelecidos como os de Stravinsky e Schönberg, refletiam o espírito da música moderna e seriam, ao longo da vida de Brecht, indispensáveis referências para sua criação artística. Principalmente por suas inovações e choques causados:

No começo dos anos vinte, as inovações formais não eram o único alvo de ataque: acusavam-se o caráter internacional da corrente musical moderna e as múltiplas formas de assimilação das influências russas, francesas e americanas. Quando o pianista Eduard Erdmann apresentou em 1922 a *Tocata e Fuga op. 13* de Krenek, a mistura daquilo que parecia ser um coral com um *fox-trot* americano provocou uma tempestade de indignação. (RICHARD, 1993, p. 71-72)

Assim como a música berlinense, fadada a causar escândalos, indignações e críticas de todos os tipos, o teatro seguiu semelhante trajetória, entretanto não conseguiu alcançar o mesmo sucesso ou impacto verificado no campo musical. Os autores revolucionários não tinham espaço na Berlim daquele tempo, principalmente no período da pré-revolução. À exceção de Max Reinhardt, que já havia fundado o seu próprio teatro em 1917 - *Deutsches Theater* - e aberto um espaço para o teatro experimental, nada de muito relevante para a cena alemã é colocado em prática. O *Deutsches Theater*, apesar de sua notoriedade, padece do mesmo mal que atinge as apresentações da música de vanguarda: o público restrito e quase que exclusivamente composto por profissionais da área. E, nesse caso, com um agravante. As apresentações eram diurnas, o que, definitivamente não era um bom horário para se ir ao teatro. Mas o verdadeiro talento artístico e a grandeza de Max Reinhardt só viriam a ser conhecidos a partir de 1919, quando assume a direção de um novo teatro²⁷, paralelamente ao seu, e leva ao palco a *Oréstia*, de Ésquilo. O que se viu ali foi uma verdadeira

²⁷ Este novo teatro era o *Grosses Schauspielhaus*. Um suntuoso teatro de três mil lugares que ocupou o espaço do grande edifício onde funcionava o antigo circo Schumann. A transformação do circo em teatro foi feita pelo arquiteto Hans Poelzig.

demonstração do domínio da arte teatral e das novas técnicas disponíveis. (RICHARD, 1993). Vieram à tona, de uma só vez, um excepcional talento na direção e uma capacidade de mexer com as estruturas estéticas do teatro.

Se antes o teatro não tinha o seu devido espaço, agora, pelas mãos de Reinhardt, ganhava notoriedade suficiente para chamar a atenção do governo que, como na música, preparou uma resposta imediata. E assim, em 1919, com o intuito de combater o grande diretor que dominava a cena da capital, nomearam Leopold Jessner para a direção do Teatro Nacional da Prússia²⁸ (antigo Teatro Real de Berlim). Uma nomeação política que significava uma demonstração de força do partido social-democrata, mas que teve um resultado bem diferente do esperado. Leopold Jessner era dono de um talento nunca visto antes – era um diretor praticamente desconhecido na época da nomeação – e foi o responsável por balançar de vez as estruturas do teatro alemão. Logo no seu primeiro trabalho - *Guilherme Tell*, de Schiller – mostrou a que veio: ser o motor da verdadeira mudança na estética teatral e um incentivador da evolução do teatro moderno. Jessner afastou-se das concepções já revolucionárias de Reinhardt e chamou a atenção de Erwin Piscator e Brecht. *Guilherme Tell*, além de ser considerado o maior ou o primeiro grande escândalo do teatro berlinense, foi uma adaptação radical de um clássico com um forte acento de uma releitura democrática. Isso agradou sobremaneira seus futuros sucessores políticos no teatro moderno, em especial Piscator, que também se encantou com a grandiosidade do espetáculo de Jessner.

Ao chegarmos a Piscator é necessário que façamos uma pausa em nosso passeio por Berlim. É chegado o momento de incluir efetivamente Brecht naquele caos da grande metrópole cultural. Para tanto, precisamos voltar alguns anos e iniciar em Augsburg o caminho percorrido por Brecht até chegar a Berlim. Até então estávamos levantando os principais aspectos da renovação cultural berlinense que nos interessam para esta análise e relacionando-os com Brecht. Agora, vamos fazer o contrário, colocando em Brecht o foco da atenção.

O primeiro momento da vida artística de Brecht, iniciado em Augsburg, é fundamental para que ele se nutra de referências e influências e comece a colocar em prática suas ideias, antes mesmo de

²⁸ O teatro passou a ser assim chamado por decisão do então ministro prussiano da Educação e Cultura, Konrad Haensch. O Teatro Nacional da Prússia pertencia à ideologia do novo governo. O nome Teatro Real pertencia ao passado, ou seja, a monarquia. Conforme RICHARD, Lionel. Op. Cit.

iniciar o seu movimento em direção à cidade grande. Os anos que precedem o período compreendido entre 1919 e 1924 são de extrema importância porque estão ligados ao desenvolvimento e a formação intelectual do jovem Brecht. É quando ele recebe, filtra e transforma tudo que chega até ele de dentro ou de fora do território alemão. Ao mesmo tempo em que buscava ecos no passado alemão, estava atento ao que acontecia em Munique, principalmente pelas mãos de Frank Wedekind e Karl Valentin e não perdia de vista o que fervilhava em Berlim com Max Reinhardt, Leopold Jessner e Erwin Piscator. Paralelamente lançava seu olhar, também, para Paris e seus poetas malditos. Baudelaire, Verlaine e Rimbaud eram referências constantes e presentes em suas obras do período. (EWEN, 1991). A mistura de todos esses elementos resultou na produção poética, crítica e teatral da sua primeira fase.

Com relação ao passado alemão, principalmente em relação ao teatro – mas não só a ele - que vai influenciar Brecht desde cedo e que, indireta ou diretamente, marcará presença em toda sua obra, podemos destacar como ponto de partida a jovem Alemanha, assim definida por Anatol Rosenfeld no livro *Teatro Alemão. História e estudos. 1ª Parte. Esboço histórico*. É no início do século XIX que vamos buscar uma das primeiras referências do teatro brechtiano. Mesmo que de forma indireta, podemos considerar com especial importância três peças de Georg Büchner²⁹: *A Morte de Danton*, *Leôncio e Lena* e *Woyzeck*. Ao mesmo tempo em que penetram profundamente nas camadas históricas alemãs, também assimilam e refletem as condições para a formação do homem moderno:

Nelas já estão presentes os problemas sociais analisados depois por Marx (entre outros, o da alienação), os problemas que surgiram com a derrubada do “idealismo alemão”, após a morte de

²⁹ Karl Georg Büchner (1813-1837) foi o escritor e dramaturgo alemão que encontrou na literatura a inspiração para seu espírito revolucionário. Escreveu a peça *A Morte de Danton* (1835), a novela *Lenz* (1835), *Leôncio e Lena* (1836) e *Woyzeck* (1837). É importante destacar que “*Woyzeck*” é a primeira obra literária em alemão cujas personagens eram membros da classe trabalhadora. A obra de Büchner só foi reconhecida quase cem anos após a sua morte. É considerado um dos grandes gênios da literatura dramática e foi um dos precursores do teatro moderno e das diferentes correntes teatrais que se estabeleceram ao longo do século XX, entre elas o *expressionismo* e o *teatro do absurdo*. Um autor que é considerado referência estética tanto para Bertolt Brecht, como para Antonin Artaud. Perseguido pela polícia, Büchner fugiu para a Suíça e morreu de tifo em Zurique, em 19 de fevereiro de 1837, aos 23 anos de idade. Ver ROSENFELD, Anatol. *Teatro Alemão. História e estudos. 1ª Parte. Esboço histórico*. São Paulo: Brasiliense, 1968.

Goethe (1832) e Hegel (1831), as experiências da Revolução de Julho de 1830 e, inclusive, as da Revolução de 1848. Ambas as alas do hegelianismo, à esquerda e a direita, D. F. Strauss e sua “Vida de Jesus”. (...) o desenvolvimento do materialismo de várias procedências, a luta de classes, o quietismo de Schopenhauer, todo terrível abalo de valores que é parte fundamental do desenvolvimento do século XIX. (...) Tudo isso encontramos nas peças de Büchner, por vezes apenas observado e retratado, por vezes acentuado e exaltado, ou então criticado e ironizado. (ROSENFELD, 1968, p. 81)

O que Anatol Rosenfeld aponta no trecho acima são elementos que ajudaram a fazer de Büchner o maior nome do teatro alemão do século XIX e um dos mais revolucionários e corajosos escritores do seu tempo. Influenciou toda uma geração seguinte e também viria a influenciar Brecht na elaboração de sua estética a partir do materialismo dialético de Marx³⁰.

Outro grande nome para o jovem autor é Friedrich Hebel³¹. Suas peças, mesmo a maioria ainda de inspiração romântica, apontavam decididamente para um novo teatro e traziam as questões sociais para o centro da discussão:

Sua dramaturgia sofre de certa sobrecarga metafísica e é, em essência, fruto tardio do classicismo e da filosofia idealista –

³⁰ Não trataremos nesta análise do teatro épico ou dialético de Brecht. A peça *Na selva das cidades* pertence a uma fase muito anterior ao que se considera o teatro brechtiano que foi profundamente influenciado pelo materialismo dialético. Mas para que se tenha uma ideia do quanto as concepções marxistas são decisivas para a fundação do teatro épico ou dialético, que fez de Brecht, um dos maiores nomes do teatro no século XX, destaco a seguinte declaração de Frederic Ewen: “A cosmovisão subjacente ao teatro épico de Brecht, e que ele adota abertamente, é marxista. O marxismo pressupõe a existência de um universo material, externo, independente, mas acessível à consciência, ao conhecimento e à atividade do homem e receptivo à sua influência. Afirma a primazia da matéria. Afirma a primazia da realidade (...) Para compreender o mundo, então, ele tem de ser concebido como reflexo de processo e mudança. Estas acontecem de maneira dialética, isto é, como resultado de conflito ou luta”. O que está na base do materialismo dialético é o mesmo que está na base do teatro de Brecht em sua fase mais tardia. EWEN, Frederic. Op. Cit. p. 193.

³¹ Friedrich Hebel (1813-1836) era filho de um pedreiro do norte da Alemanha e cresceu nos anos de declínio do Romantismo. Em sua obra destacam-se as peças: *Judite*, *Herodes e Marian*, *Giges e seu Anel* e a trilogia dos *Nibelungos*. E o drama com tendências naturalistas chamado *Maria Madalena*. Conforme ROSENFELD, Anatol. Op. Cit.

particularmente de Hegel e Schopenhauer (...). No acento histórico e psicológico de sua obra revelam-se traços do *realismo* que, pouco a pouco, se impõe na literatura européia da época. Moderna também é sua preocupação com problemas sexuais, com a relação entre homem e mulher e com questões sociais. Estas se manifestam particularmente em *Maria Madalena*, obra na qual continua a linha da tragédia burguesa de Lessing e Schiller e que é um prenúncio de Ibsen, na análise da determinação social exercida pelo ambiente e pela classe. (ROSENFELD, 1968, p. 82)

A pressão do ambiente externo no indivíduo e a questão da sexualidade, presentes em Hebel, encontram paralelos em *Na selva das cidades* e em outras obras da primeira fase de Brecht. De acordo com as reflexões de Rosenfeld (1968), Büchner e Hebel são as principais referências para Brecht vindas do teatro alemão do século XIX.

Na literatura, os principais nomes para Brecht são os irmãos Thomas e Heinrich Mann. Eles são os responsáveis por inaugurar o romance social alemão e escrevem sob influência de Goethe e Nietzsche. Ambos tornam-se inspiração para Brecht muito antes deste mudar-se para Munique. Porém, o caminho político e artístico adotado pelos irmãos durante a vida literária os afasta sobremaneira. Enquanto Thomas Mann aproxima-se da família em seus romances e coloca o artista numa posição de luta inútil, seu irmão Heinrich segue em direção à política e coloca o artista como o motor das mudanças. Nem é preciso dizer que é em Heinrich Mann que Brecht vai encontrar seus ecos mais profícuos. Mas o que de fato importa não é a posição de Brecht em relação a um ou a outro. O que está em jogo, e que se pode perceber na diferença entre os irmãos, é o conflito ideológico presente no romance alemão na passagem para o século XX e a confusão que se passa na mente dos cidadãos alemães em face às novas mudanças. É no quase moderno romance alemão que Brecht encontra o conflito essencial da vida alemã que vai alimentar o seu teatro nos primeiros anos de sua vida artística (ROSENFELD, 1968). Um ponto crucial onde o veremos apoiar boa parte das suas discussões teatrais nas peças da sua primeira fase.

As questões em jogo no romance social alemão são polarizadas pelos irmãos Mann e refletem, invariavelmente, a posição política de cada um. Nesse sentido, Heinrich parecia estar mais conectado com o

processo de mudança que já estava em curso. A sua trilogia *O Império*, apresenta um retrato duro e fiel do novo homem e, coincidentemente, seu personagem principal é um retrato de Guilherme II, prestes a entrar na Guerra e naufragar nela quatro anos depois. O conflito que surge no romance social alemão, principalmente pelas mãos de Heinrich Mann, foi levado às últimas consequências no teatro. “É dentro do teatro, e no drama, que os alemães encontraram essa válvula de escape para suas agitações, descontentamentos e esperanças que lhe pareciam negadas” (EWEN, 1991, p. 32). Exemplos nesse sentido não nos faltam. Já no séc XVIII podemos citar Lessing em *Emilia Galotti* e *Nathan, o Sábio*, conclamando o povo para a luta do Iluminismo, passando por Schiller, Goethe e os já referenciados Georg Büchner e Friedrich Hebel.

Passando das influências dramatúrgicas e literárias do século XIX para o palco, vamos encontrar referências importantes para Brecht no teatro dos Meininger: uma companhia de teatro da corte do duque Georg II de Meiningen³² que foi um grande sucesso não só na Alemanha. Os Meininger exerceram grande influência no teatro alemão e ajudaram, com toda a certeza, a valorizar a produção dramatúrgica de autores referenciais para Brecht. O sucesso dos Meininger, que teve seu auge no fim dos anos 1870, se deve em grande parte pela revolução empreendida por eles em relação à estética teatral. Ao tornar mais reais os figurinos e os cenários, trazer unidade para a cena teatral e fazer de suas cenas coletivas modelos de eficiência e conexão com a realidade, a companhia antecipa o que seria conhecido logo em seguida como o *realismo* nas artes (GASSNER, 1996).

A arte dos Meininger, com fortes marcas visuais e festivas, aproxima-se da arte de Dingelstedt, que protagonizou sucessos enormes em Munique e Viena, e mais tarde vai exercer influência direta em Max Reinhardt, aqui já mencionado como um dos maiores encenadores da primeira metade do século XX. Percebe-se também a marca dos

³² Georg II de Meiningen foi um entusiasta e conhecedor de teatro. A paixão pelo teatro era tamanha que acabou até se casando com uma atriz. Desde 1874 a companhia começou a mostrar sua arte (longamente preparada) em numerosos palcos da Alemanha e, além disso, em Londres, Petersburgo, Moscou, Kiev, Odessa, Varsóvia, Budapeste, Trieste, Basiléia e até nos Estados Unidos. A inspiração fundamental viera ao duque ao assistir a uma apresentação do *Mercador de Veneza*, pautada pelo modelo de Charles Kean, filho do famoso ator Edmund Kean. Charles obtivera êxito imenso com a apresentação da peça em Londres (1850), durante um revival festivo de Shakespeare, particularmente por causa dos extraordinários *décors* históricos e da produção extremamente rica. Viajando a partir de 1874, os Meininger apresentaram nesse mesmo ano, em Berlim, *Júlio César*, de Shakespeare, com êxito estrondoso. A companhia exerceu a sua atividade itinerante durante cerca de 20 anos, de 1874 a 1890, apresentando 41 peças em 2591 espetáculos, visitando quase 40 cidades. ROSENFELD, Anatol. Op. Cit. p. 84-85.

Meininger na ideia teatral de Richard Wagner: *Gesamtkunstwerk*³³. Essa mesma ideia também é compartilhada pelo duque de Meiningen: de que todas as artes devem reunir-se para o efeito máximo que a obra de arte pode ter. Esse efeito máximo que uma obra de arte pode ter, como veremos mais tarde em Brecht, estará intimamente ligado às contribuições que o teatro pode trazer para o desenvolvimento do homem como ser racional e político, capaz de refletir o seu tempo e mudar com ele.

Para finalizar o bloco das referências brechtianas que precedem Berlim e até mesmo Munique, não se pode deixar de lado dois grandes nomes: Gerhart Hauptmann³⁴ e Hugo Von Hofmannsthal. A contribuição de Gerhart Hauptmann ao teatro de Brecht é marcada pelo texto *Os Tecelões* (1892), que pela primeira vez na história do teatro alemão, coloca a classe operária como protagonista, com voz e espaço singulares:

O drama de Hauptmann pode ser considerado a primeira obra-prima proletária moderna de nosso tempo, tendo como protagonistas as massas coletivas de tecelões em sua tentativa frustrada de lutar contra a inanição e a miséria impostas pelos patrões. A vitalidade sem precedentes do cenário, dos personagens e da linguagem (dialeto silesiano) faz dessa peça ainda hoje uma das

³³ Termo alemão que significa, literalmente, *obra de arte completa*, associado ao compositor Richard Wagner, que concebeu a sua obra como um conjunto harmonioso de música, drama e espetáculo. Trata-se de uma espécie de teoria global para todas as artes, que pretendia unificar a cultura e a história de uma nação. Algumas grandes narrativas do século XX - *Ulysses*, de Joyce ou *Em busca do tempo perdido*, de Proust - e as tentativas de produção de diferentes tipologias discursivas numa mesma obra de arte literária constituem tentativas de se chegar a uma espécie de *Gesamtkunstwerk*, não concentrada numa única imaginação criadora, como queria Wagner, mas aberta a todas as imaginações. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtreet&task=viewlink&link_id=110&Itemid=2>. Acesso em: 01 jun. 2011.

³⁴ Gerhart Johann Robert Hauptmann (1862-1946) foi um dos nomes mais importantes do *naturalismo* alemão. Dramaturgo e romancista, ganhou o Nobel de Literatura de 1912. Começou sua trajetória como escritor e dramaturgo na cidade de *Erkner*, próxima de Berlim, onde publicou sua primeira peça, *Vor Sonnenaufgang* (1889). Depois vieram *Einsame Menschen* (1891) e sua obra-prima *Die Weber (Os Tecelões)* de 1892, peça sobre a revolta frustrada de proletários acuada pela mecanização e pela fome. Outras peças clássicas de sua autoria foram *Der Biberpelz* (1893), *Hanneles Himmelfart* (1893), *Fuhrmann Henschel* (1899) e *Rose Bernd* (1903). Na virada do século XIX para o século XX começou a escrever peças de tom simbolista, mas que não resistiram ao tempo veloz do novo século. No romance *Emanuel Quint der Narr in Christo* (1910) mostrou como o evangelho seria recebido, se Jesus Cristo surgisse novamente no mundo. Este romance revela uma outra tendência de Hauptmann: o complexo simbolismo metafísico e religioso. Conforme ROSENFELD, Anatol. Op. Cit.

descrições mais comoventes e instigantes desse tipo. (EWEN, 1991, p. 33)

Na sua primeira fase, Brecht ainda não havia se aprofundado na questão social e a maioria de suas peças ainda dão voz ao indivíduo e às causas particulares de um modo geral. Mas é certo que as questões levantadas em *Os Tecelões* (1892) – a ligação do teatro realista com as massas – vão influenciar futuramente o trabalho de Brecht.

O outro autor de grande nome foi Hugo Von Hofmannsthal, considerado o maior poeta austríaco de língua alemã. Hofmannsthal traz em suas obras a temática da contradição entre arte e vida, mas é em sua tendência barroca que dá sua grande contribuição ao *barroco alemão*³⁵, tão caros para a arte e para o teatro que invadiria a Alemanha na era moderna.

Walter Benjamin, quando funda as bases de sua teoria sobre o alegórico em seu livro *Origem do Drama Barroco Alemão* (1925), deixa claro a importância do *barroco alemão* para a arte que explodiria com os padrões vigentes, ou seja, para o *expressionismo alemão* e, inevitavelmente faz a aproximação entre ambos:

É na dimensão da linguagem que aparece com toda a sua clareza a analogia entre as criações daquela época e as contemporâneas ou do passado recente. O exagero é uma característica comum a todas (...). Como o *expressionismo*, o *barroco* é menos a era de um fazer artístico, que de um inflexível querer artístico (...). É nesse querer que se funda a atualidade do *barroco*, depois do colapso da cultura clássica alemã. A prática de condensar numa só palavra adjetivos, sem nenhum uso adverbial, com substantivos, não é uma invenção de hoje. Os vocábulos *Grosstanz*, *Grossgedicht* (isto é, epopéia) são palavras barrocas. (BENJAMIN, 1984, p. 77-78)

Não vamos nos enveredar pelas questões pertinentes ao *barroco alemão*, mas é importante destacar que a relação apontada por Benjamin entre o *barroco* e o *expressionismo alemão*, pode explicar a influência

³⁵ O *barroco* é delimitado prioritariamente entre os anos de 1600 e 1720. Contudo, é importante esclarecer que o *barroco alemão* e austríaco foi desenvolvido mais tardiamente e, por isso, vai influenciar a obra de autores como Hugo Von Hofmannsthal (1874 – 1929) - um dos principais nomes do movimento *Fin de Siècle* da língua alemã – e também a produção de artistas ligados ao *expressionismo alemão* no início do século XX.

que tanto um como o outro exerceu em Brecht na sua produção mais jovem.

O contato com o passado alemão – incluindo Hauptmann e Hofmannsthal - ainda em Augsburg, fez da cidade o ponto de partida por onde Brecht começou a relacionar-se com o mundo a partir de suas obras. Contudo, Augsburg transformou-se mais em um porto seguro - para suas idas e vindas à Munique e Berlim - do que propriamente o lugar central de sua produção. Os motivos que o fizeram empreender o movimento em direção à Munique, retornar para Augsburg, ir novamente para Munique e depois mudar-se definitivamente para Berlim são reveladores quanto a isso. O que se estabelece, ao longo desses anos, confere a cada uma das cidades, qualidades definitivas. Augsburg, mesmo sendo o lugar que marca o início da sua vida artística - é lá que escreve suas primeiras peças, poesias e críticas – e no qual participa ativamente da guerra e das mudanças políticas alemãs, será sempre para ele apenas o lugar de suas relações familiares, principalmente com a sua mãe. “Com a morte da mãe, em 1920, seus laços com a cidade – e certamente com sua família – foram praticamente cortados” (EWEN, 1991, p. 52). Munique será seu lugar de passagem. Apesar de ser um importante centro cultural e de influências decisivas, não encontrará na cidade um lugar para a amplitude total de suas reflexões artísticas. E Berlim será a casa definitiva para sua obra e sua vida.

Para tentar visualizar o papel de cada uma dessas cidades na trajetória brechtiana e a construção da consciência política e artística envolvida no movimento empreendido por Brecht entre elas, vamos acompanhá-lo até sua chegada definitiva em Berlim e, assim, retomar nossa linha de raciocínio na maior metrópole cultural alemã do século XX. O que aconteceu com Brecht, e o que viveu em Augsburg, Munique e Berlim, é decisivo para o que refletiu em suas obras entre os anos de 1919 a 1924. *Na selva das cidades* é um dos maiores exemplos disso.

A sua saída de Augsburg em 1917 – em plena Primeira Guerra Mundial – é marcada pela sua entrada na Faculdade de Medicina em Munique. Fato que dura pouco tempo, pois logo é chamado de volta à sua cidade para servir à guerra em território alemão – Brecht ainda não tinha idade para ir ao front. Em 1919 volta para Munique e descobre, já sob os ecos do início da República de Weimar, uma vida artística intensa e repleta de possibilidades para sua criação:

Munique era mais do que apenas uma cidade universitária. A magnífica cidade junto do rio Isar

ufanava-se de ser a Paris do sul e a Florença do norte. E não sem razão. Embora politicamente conservadora, nacionalista e, depois das rebeliões, mais reacionária do que nunca, ela era o ponto de encontro das mais avançadas figuras artísticas e literárias da Alemanha. Thomas Mann e seu irmão Heinrich tinham se estabelecido ali. Era a cidade de Frank Wedekind e também do audacioso, contundente e satírico *Simplicissimus*, jornal com o qual colaboravam talentosos escritores e artistas da época. (EWEN, 1991, p. 51)

Esse encantamento que Munique exercia sobre as pessoas não passou indiferente a Brecht. O que chamava sua atenção, em sua segunda passagem pela cidade, era o potencial artístico ali concentrado. Foi quando descobriu Frank Wedekind e Karl Valentin, e quando abandonou o curso de medicina. Seus interesses se desviaram da área médica e migraram para a ciência. Da ciência para a literatura e para a dramaturgia logo em seguida (EWEN, 1991). Mais do que um lugar de produção artística, proporcionava o encontro de uma nova geração de artistas com os nomes consagrados da cultura alemã. Contudo, Munique, pelo seu tradicionalismo latente em todas as áreas, não seria o melhor lugar do mundo para Brecht.

Mesmo assim, o que a cidade poderia lhe oferecer artisticamente e suas conseqüentes influências se transformaram em ferramentas para que pudesse deixar de lado, gradualmente, o caráter nacionalista que ainda perpassava suas obras mais iniciais para mergulhar nas questões políticas e revolucionárias do seu tempo e do seu teatro. O que se diz em relação a Brecht antes de sua chegada a Munique é revelador nesse sentido:

(...) estão certos os que dizem que a única crise na vida de Brecht começa em fins de 1915 e estende-se até 1918: o poeta para de escrever adolescentes poemas patrióticos e neo-românticos e, no silêncio, deixa que a extensão da ruptura medre em seu foro íntimo. (BORNHEIM, 1992, p. 49)

O que Gerd Bornheim aponta no livro *Brecht. A Estética do Teatro* também é o diagnóstico de um caminho natural percorrido por Brecht e que o levaria a uma ruptura com o modelo clássico dentro do teatro. Essa ruptura está ligada ao início da sua tomada de consciência política e artística – ele não separava uma coisa da outra – e cronologicamente ao período em que a sua alternância entre Munique e

Augsburg chega ao fim. Naquele momento, a sua ligação com a cidade natal ainda existia porque estava engajado politicamente com as organizações operárias e por sua relação familiar. Laços cortados definitivamente em 1920, como mencionado anteriormente, com a morte de sua mãe³⁶.

As opções e caminhos escolhidos por Brecht ainda em Munique, tanto do ponto de vista artístico como político, começam a despertar nele o desejo real da construção de um novo teatro e de uma nova estética, que também estava em sintonia com a chegada da modernidade nas artes e representava uma cisão com o passado e uma quebra com todos os paradigmas. As barreiras do sentimento provinciano, principalmente em cidades pequenas, como Augsburg, iam cedendo pouco a pouco aos ventos de um novo tempo. O impacto de uma nova ordem ou da quebra de uma ordem vigente, mesmo com a defesa acirrada daqueles contrários às mudanças, foi incapaz de deter, dentro e fora da Alemanha, os avanços do mundo moderno e seus desdobramentos nas artes. Sobre este aspecto e em relação ao teatro, John Gassner afirma:

Em nenhuma parte o espírito moderno rugiu com tanta violência quanto no moderno teatro alemão. Tanto o *realismo* quanto a reação expressionista que suscitou, foram levados naquele país aos seus extremos, e a artilharia mais pesada foi, caracteristicamente, atirada do palco. Na Alemanha um ponto de vista é um caso apaixonante e não uma brincadeirinha mais inconsequente. (GASSNER, 1996, p. 111)

O que foi bem observado pelo autor no livro *Mestres do Teatro II*, teve uma grande contribuição de Brecht. Assim, quando vemos um caos instaurado em suas peças iniciais e em sua aparente falta de coerência, estamos nos deparando, na verdade, com um profundo mergulho em experimentações e questionamentos. Brecht

³⁶ Brecht, apesar de ser discreto em relação a questões pessoais, sempre teve uma proximidade maior com sua mãe. Após a sua morte, não via mais motivo algum para ir a Augsburg, embora seu pai ainda morasse lá. “Brecht sempre foi notavelmente reservado quanto a seus sentimentos pessoais, e há pouca expressão, em seus textos, de qualquer relação profunda com o pai. A única evidência de que a situação na casa de Brecht era mais do que tolerável reside no fato de que ele jamais compôs uma peça antipai, como Bronnen, Hasenclever e muitos outros escritores alemães da época. Sua mãe é mencionada eventualmente”. EWEN, Frederic. Op. Cit. p. 44.

experimentava na prática suas ideias artísticas e políticas. Se o momento era de mudanças e questionamentos, isso também deveria ser dirigido ao teatro: Brecht começava então a questionar o próprio teatro fazendo teatro. Não demorou muito para que percebesse que o teatro do seu tempo não serviria para os novos tempos políticos e artísticos. As contribuições da obra de Brecht para o teatro moderno são inúmeras. Uma das principais - e a que mais o distingue dos outros pensadores do teatro do seu tempo - é que mesmo em sua obra ainda inicial, o jovem autor soube assimilar e traduzir, como nenhum outro dramaturgo dos primeiros decênios do século XX, o caos e a instabilidade generalizada que invadia a vida das sociedades naqueles anos (BORNHEIM, 1992).

Mas vamos nos concentrar um pouco mais em Munique. A cidade, que era a terra dos lendários irmãos Mann que tanto influenciaram Brecht, foi o lugar onde ele teve contato e foi profundamente tocado por Frank Wedekind³⁷, que juntamente com George Büchner e Augusto Strindberg³⁸ são considerados os pais do *expressionismo* no teatro alemão. O *expressionismo* era a alma do sentimento dos alemães que estavam no campo de batalha pela chegada do mundo moderno. Brecht estava no seu front, produzindo e absorvendo como nunca o que o mundo lhe oferecia. O estilo duro, acelerado, com cenas relativamente curtas e o diálogo tenso das peças desses autores, são marcas que aparecem com frequência nas suas primeiras peças. Büchner, como já vimos, é referência certa para o jovem Brecht. Strindberg vai ser decisivo para estrutura dramática em *Na selva das cidades* graças à sua *técnica de estação* – que será esclarecida no capítulo 2. Contudo será Wedekind uma de suas principais influências. “Mas Brecht não era o único a sentir a influência de Wedekind. Não é exagero dizer que, em alguns aspectos, ele foi uma

³⁷ Benjamin Franklin Wedekind (1864–1918), filho de pais germano-americanos, era poeta, cantor, ator e é considerado o dramaturgo contemporâneo que mais podemos ligar ao *expressionismo*. Brecht o cita como uma das grandes influências em seu trabalho. Escreveu um ensaio sobre Wedekind na sua morte, em 1918, e participou do seu funeral em Munique. O considerava como sendo um dos maiores educadores da Europa moderna e o ligava em importância a Tolstói e Strindberg. John Willett considera que a obra de Wedekind antecipa o teatro épico de Brecht e a aponta caminhos para o teatro do absurdo. Ver WILLETT, John. *O teatro de Brecht*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

³⁸ Strindberg aproximou-se do *expressionismo* sem ter sido declaradamente expressionista. É considerado um inspirador genial da literatura moderna. Em sua forma, a dramaturgia do *expressionismo alemão* deveu muito a *técnica de estação* de Strindberg, adotando-a como forma dramática do indivíduo. A *técnica* ou *drama de estação* tem em sua base a épica a espelhar a contraposição entre o eu isolado e o mundo tornado estranho. Ver SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 123-124.

das mais poderosas influências da literatura alemã no começo do século. Era a *bête noire* da burguesia alemã, seu terror e seu flagelo” (EWEN, 1991, p. 54). Assim como Wedekind, Brecht gostava de cantar e via nos cabarés satíricos³⁹ uma grande possibilidade de expressão e crítica social. E é dos cabarés que vem outra grande influência brechtiana: Karl Valentin. Brecht cantava e, com frequência, musicava seus textos e os acompanhava ao violão. Era o que podemos chamar de um menestrel. Em Munique, apesar de todo vento reacionário que já soprava na cidade, havia a compensação dos teatros, óperas e cabarés. Não demorou muito para que se ligasse a um grupo de artistas chamado *Porão do Riso* que era dirigido por Valentin. Esse momento da vida de Brecht o marcará de forma profunda e o acompanhará durante toda sua vida. Basta olharmos para sua obra e ver o quanto a música e as influências dos cabarés estão presentes em suas peças de todas as fases. A parceria duradoura que Brecht vai estabelecer com Kurt Weill em Berlim é apenas um indicativo disso. Karl Valentin foi, a meu ver, mais do que um parceiro e mestre, foi um espelho para Brecht. Segundo Ewen (1991), Valentin foi adorado por seus contemporâneos, embora seja pouquíssimo conhecido hoje em dia. Era chamado de palhaço metafísico e, assim como Chaplin, dono de um estilo único:

Suas peças satíricas, monólogos, canções, interlúdios cômicos, representados nos dialetos locais, com mímica e gesticulação que comunicam ainda mais que palavras, tornar-se-iam notórios. Compunha seus próprios esquetes, recitava seus próprios poemas e juntou-se a um bando muito hábil de artistas. Frequentemente representava o papel de “homenzinho”, a *Kleine Seele* (pequena alma), espécie de personagem chapliniano, a quem o crítico Walter Benjamin descreveria muito adequadamente como “herói espancado”, e que encantou e marcou Brecht

³⁹ O cabaré satírico foi um grande sucesso e inaugurou uma tradição no teatro alemão. Entre os principais nomes estão Karl Valentin, Kurt Tucholsky, Walter Mehring, Joachim Ringelnatz e Erich Kästner. O cabaré como sátira política causou grande impacto na República de Weimar. Para John Willett, o cabaré satírico era uma forma amarga de crítica social que faz da sátira, por meio de canções e declamações, um veículo contundente para os palcos alemães. Conforme WILLETT, John. Op. Cit.

indelevelmente. Uma serie de esquetes que Brecht escreveu nos anos vinte testemunhou a influência direta de Valentin; mas o que mais profundamente impressionava o poeta era a mímica de Valentin, a qual chamaria de “gestus” – a totalidade das imitações de “herois não heróicos” dos esquetes. (EWEN, 1991, p. 53)

A questão do “gestus” liga Valentin a Chaplin e vai ser uma das marcas do seu teatro épico. Walter Benjamin, no texto *Que é o teatro épico?* coloca a questão do gesto como matéria-prima desse teatro. Para ele, o papel do gesto no teatro deve estar ligado à realidade e a sua materialidade. Com isso, podemos olhar para as contribuições de Valentin a Brecht em dois momentos. Por seu contato e parceria de trabalho em Munique – Brecht fez parte do grupo de Valentin e isso refletia imediatamente no que estava produzindo. E pela base gestual do trabalho de Valentin, que em conjunto com o materialismo dialético de Marx, foram fundamentais para o teatro épico de Brecht.

No início dos anos vinte Brecht, era uma esponja insaciável. Já distante de Augsburg, começava a construir de fato a sua trajetória a partir de Munique. Enquanto bebia de todos os nomes ligados ao passado alemão - e mencionados anteriormente - sugava de Wedekind e Valentin suas referências do presente. E encontrava, além das fronteiras alemãs, suas inspirações nos poetas malditos franceses: Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud e Paul Verlaine (EWEN, 1991). Ainda segundo este autor, a rebeldia, boêmia, *niilismo* e satanismo presente nesses poetas, com seus ataques à burguesia e suas relações de atração e repulsa pela cidade, interessavam profundamente Brecht. Tanto é que, em muitos casos, procurava colocar na boca de seus personagens, as palavras e a alma dos poetas malditos. Brecht enxergava-se naqueles poetas, sendo que dois poemas de Rimbaud o tocaram de forma especial: *Bateau Ivre* (O barco ébrio) e *Saison en Enfer* (Uma estação no inferno), referenciados em *Na selva das cidades*.

Baudelaire é, sem dúvida, o maior nome de todos esses poetas franceses e pode ser considerado o fundador da poesia moderna com *Les Fleurs du Mal* (BENJAMIN, 2009). Sua poesia, seus personagens e seu olhar acurado das cidades e seus habitantes, impactaram irreversivelmente a vida e a obra de artistas de todas as áreas. No teatro, muito antes de influenciar Brecht em *Na selva das cidades*, Baudelaire

vai marcar - pelas mãos de Verlaine e Mallarmé - o trabalho de Maurice Maeterlinck⁴⁰, grande expoente do teatro simbolista francês e mundial:

A contribuição do *simbolismo* para a encenação moderna não é menos considerável. Graças à teoria simbolista do espaço teatral, o pintor entra em cena com seu cavalete. Com a chegada dos pintores ficam formuladas duas questões que atravessarão toda a história da encenação do século XX: como romper com o ilusionismo figurativo ou, melhor falando, como inventar um espaço especificamente teatral? E como fazer para que o espaço cênico seja outra coisa que uma imagem pictórica? Com os simbolistas, portanto, os pintores invadem o palco. E com os pintores, a pintura! (...) As pessoas tomam consciência, por exemplo, de que aquilo que o espaço cênico nos faz ver é uma imagem (...) A encenação moderna perpetuará essa tomada de consciência, mesmo quando a moda da colaboração dos pintores tiver sido atenuada. (ROUBINE, 1982, p. 31-32)

O que relata Roubine sobre o que estava acontecendo nas artes e no teatro moderno mundo afora – como já foi esboçado - estava no horizonte de Brecht. Se por um lado Baudelaire e Rimbaud são fundamentais para ele, as contribuições de Maeterlinck, a chegada da luz elétrica, a diminuição dos limites geográficos e o surgimento de André Atoine⁴¹, não serão menos importantes para o inquieto, e já

⁴⁰ Maurice Maeterlinck, poeta e dramaturgo belga (1862-1949), foi estudante de direito antes de se dedicar à literatura e ao teatro. Em 1886 muda-se para Paris, engaja-se ao movimento simbolista e começa a participar ativamente da vida artística parisiense. Fica encantado e tomado por dois grandes poetas simbolistas: Mallarmé e Paul Verlaine. Sob a forte influência de ambos, em 1889 publica *Estufas Quentes*: um livro de poesias simbolistas que marca sua estreia como escritor. E em seguida, no mesmo ano, publica *A Princesa Maleine*, sua primeira peça teatral. Contudo, é em 1890 que dá um passo decisivo para tornar-se o maior nome do teatro simbolista francês. Publica *L'Intruse (A Intrusa)*, *Les Aveugles (Os Cegos)* e *Pelléas et Melisande*. Ver ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral (1880-1980)*. Tradução e apresentação Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

⁴¹ André Antoine (1859-1943) é considerado o primeiro encenador moderno. É com ele que o teatro ganha o que podemos chamar de teatralidade do real. É o encenador que coloca a questão da teatralidade – Fato este que vai influenciar Bertolt Brecht – em cheque. É Antoine que descarta o painel pintado e todos os truques ilusionistas do século XIX anteriores à luz elétrica, e coloca em cena objetos reais, repletos de materialidade e passado, de existência real. Conforme ROUBINE, Jean-Jacques. Op. Cit.

revolucionário, jovem dramaturgo alemão. Bernard Dort é preciso em relação aos impactos e desdobramentos em Brecht:

A história do teatro contemporâneo aparece mais como a história dos encenadores do que dos autores. Os nomes de Antoine, Craig, Jaques Copeau, Stanislavisk, Meyerhold ou Erwin Piscator estão ao lado dos nomes de Tchekhov, Paul Claudel, Máximo Gorki ou Luigi Pirandello. Não podemos separar um de outros: o que teria sido Giradoux sem Jouvet? O trabalho de Brecht é significativo desta promoção do encenador ao domínio da criação artística: em Brecht, encenação e composição dramática estão ligadas, não podem ser separadas. (DORT, 2010, p. 63)

A partir deste fragmento, também é possível ver como Brecht tinha plena consciência das transformações que estavam em curso nas artes e do papel do encenador no teatro moderno. Tanto que o seu teatro, como veremos logo após a sua primeira fase, une a figura do diretor e do dramaturgo. Contudo, precisamos fazer uma ressalva: a diferença entre Bertolt Brecht e a maioria dos encenadores modernos é que no seu caso, essa sintonia muito particular estava ligada a um novo jeito de ver o teatro.

Durante os anos que antecederam a mudança de Brecht para Berlim, ele escreveu praticamente todos os textos teatrais de sua primeira fase e, mesmo tendo feito diversas incursões à cidade, preferiu não estreiar suas peças lá. Optava, primeiramente por Munique. Era como se ainda não estivesse preparado para enfrentar a gigantesca Berlim. Foi o que aconteceu com *Na selva das cidades*, que estreou em Munique em 1923. Mas a evolução do seu teatro, com as influências e referências do passado alemão, da sua experiência do presente em Augsburg e Munique e das forças externas no mundo das artes que agiam sobre ele, o colocaria definitiva e irremediavelmente no caminho de Berlim. É para lá que todos os ventos sopravam, é para lá que ele foi e é lá que iremos retomar nosso encontro com Max Reinhardt, Leopold Jessner e Erwin Piscator⁴², as grandes personalidades do teatro berlinense dos primeiros anos da República de Weimar. Nomes como

⁴² Erwin Piscator (1893-1966) iniciou sua atividade em Berlim com o teatro proletário em 1919 que, inspirado pelo movimento russo Proletkult e por teóricos como Bogdanov e Kershenzev, visava à “acentuação e propagação consciente da luta de classes”. Desde cedo se ligou à esquerda radical e é nesse contexto que se deve ver seu teatro revolucionário durante a década de 1920. Ver ROSENFELD, Anatol. *Teatro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

Berthold Viertel, Rudolf Leonhard e Karlheinz Martin, também ganham destaque e são importantes para a Berlim do início dos anos vinte, mas nenhum deles, apesar de suas contribuições ao teatro, significaram um grande passo para uma revolução teatral que os aproximaria do que estava sendo empreendido em outras áreas como música, artes plásticas e literatura. “Com Leopold Jessner, Max Reinhardt, Erwin Piscator e alguns outros diretores, a vida teatral em Berlim era excepcional, em comparação com as outras cidades europeias” (RICHARD, 1993, p. 132).

Na grande metrópole cultural, agora como morador, Brecht encontra o lugar ideal para sua vida e sua arte. A paixão de Brecht pela vida urbana faz de Berlim um lugar confortável. “Ele declara que se sente em casa nas cidades de asfalto, onde lhe fornecem os modernos “sacramentos de leito de morte”, como jornais, tabaco e uísque” (EWEN, 1991, p. 69). É nela que a sua produção assume novos contornos e que ele tem um encontro que vai ajudá-lo a levar o seu teatro para uma nova dimensão. Refiro-me à sua chegada em Berlim e ao seu encontro com Erwin Piscator, que o fará dar um salto espetacular. Suas peças continuarão chocando e abalando as estruturas do teatro alemão, só que de uma maneira mais consciente e mais focada em seus ideais. Finalmente Brecht começaria a desenhar objetivamente a sua estética teatral.

Erwin Piscator foi um companheiro de luta teatral e foi profundamente admirado por Brecht. Um grande revolucionário que inventou o teatro político e pela primeira vez usou o termo *épico* para se referir ao teatro. Suas peças eram grandiosas e causavam abalos nas estruturas teatrais berlinenses e uma reação muito mais violenta em sentido contrário. O que se via no palco era um novo jeito do fazer teatral onde a ação cênica era interrompida para dar lugar a filmes, discursos e palavras dirigidas à plateia. Para Piscator, o teatro era um verdadeiro palanque político-proletário, onde os personagens ganhavam voz e traziam o público para a discussão. O seu estilo permitia a união do político, do épico e do técnico (PISCATOR, 1968). O político na temática, o épico nas interrupções das apresentações e o técnico na suntuosidade dos seus espetáculos.

O épico em Piscator tem as raízes do que Brecht vai chamar futuramente de *estranhamento* em seu teatro épico ou dialético. As obras e os interesses de ambos convergem em sua maioria para o mesmo ponto – exceto em relação aos espetáculos caríssimos de Piscator, que não agradavam muito a Brecht – e a admiração que nutriam um pelo outro foi longa e duradoura. Em cartas trocadas posteriormente à

Segunda Guerra Mundial podemos citar duas. Em uma delas Brecht afirma “...entre as pessoas que fizeram teatro esses vinte anos, ninguém esteve tão próximo de mim quanto você” (*apud* EWEN, 1991, p. 132). Que é prontamente respondida por Piscator: “...nenhum escritor ficou mais próximo da minha concepção de teatro do que você” (*apud* EWEN, 1991, p. 132). Piscator é, seguramente, a principal influência como homem de teatro e encenador, no momento em que Brecht dava seus primeiros passos rumo ao seu trabalho como diretor. Mas, como já afirmamos, não podemos nos esquecer de Max Reinhardt e Leopold Jessner, contemporâneos a Brecht, que ao lado de Piscator são os principais nomes do teatro berlinense durante os anos da República de Weimar.

A Berlim de Brecht está em suas peças da primeira fase mais como uma aproximação e inspiração do que como um motor criativo. *Na selva das cidades* faz referência direta a cidade, mas está longe do teatro construído por ele em sua fase mais tardia na grande metrópole cultural alemã. Por este motivo, não vou me aprofundar aqui em Piscator e em outros nomes importantes para Brecht após sua chegada a Berlim. As influências e referências teatrais até 1924 são suficientes para fundamentar a leitura proposta no capítulo 3.

Contudo, antes de fechar este capítulo e concluir a proposta estabelecida para ele, é importante nos atermos por um instante em dois pontos importantes que também exerceram influência sobre o jovem Brecht: a Escola *Bauhaus* e a literatura alemã no pós-guerra, principalmente em Alfred Döblin.

A *Bauhaus*⁴³ foi uma escola de arquitetura e design que, mesmo não estando em Berlim, que era o centro da revolução cultural alemã,

⁴³ Na construção de catedrais, durante a Idade Média na Europa, os artesãos e construtores se reuniam dentro do próprio prédio em construção, e ali comiam, dormiam e trabalhavam juntos. Desde a concepção gráfica, criação de desenhos e plantas, até a construção dos objetos, fundição de materiais pesados como ferro e ouro, feito de ornamentos e imagens, eram realizados juntos, enfim, uma pequena sociedade de artistas era formada, criava e construía, a partir de uma ideia, um espaço social com um determinado objetivo. Este local de criação e de fundição dos materiais chamava-se *Bauhütte*. Esta foi a ideia principal de Gropius quando da fundação da *Bauhaus*. Um local onde artistas de variados gêneros, entre pintores, escultores e artesãos pudessem se reunir e a partir de um intenso contato, troca de ideias e experimentos, organizar o trabalho de criação como se organizavam os trabalhos na Idade Média: uma grande obra em construção. A escola *Bauhaus* foi fundada em março de 1919 com o apoio do governo do Partido Social-Democrata Alemão, recebendo o nome de *Staatliches Bauhaus in Weimar*. Sendo esta uma junção e reformulação do conceito pedagógico de duas escolas, que tinham como diretor o arquiteto Walter Gropius. A “Escola Técnica de Educação Artística” (*Hochschule für Bildende Kunst*) e a “Escola de Arte e Artesanato” (*Kunstgewerbeschule*). Disponível em: <<http://www.bauhaus.de>>. Acesso em: 12 nov. 2010.

influenciou toda uma geração, dentro e fora da Alemanha. Fundada em 1919, é fruto da criação de um jovem arquiteto chamado Walter Gropius - sobrinho-neto de Martin Gropius, conhecido arquiteto e professor alemão. O idealizador da *Bauhaus* também fez parte e teve um papel fundamental na Federação Trabalhista Alemã⁴⁴, que reunia arquitetos, artistas, industriais, empresários e economistas. Embuído dos conceitos relacionados à Federação, Gropius preconizava uma radical transformação no significado da arquitetura e da construção. Prédios, galpões, estações de trem, veículos, embarcações, enfim, todos os elementos que fazem parte do cotidiano moderno da sociedade devem adquirir uma nova forma, uma forma que possua o espírito do novo tempo. Os artistas e arquitetos devem conhecer e desenvolver o estilo instrutivo das formas industriais, preenchendo estas formas com um sentido poético-funcional. Formas técnicas e formas artísticas devem se fundir em uma orgânica unidade. Para Gropius a arte deveria estar integrada a atividade social do seu tempo. Criar ou construir é dar forma à vida (RICHARD, 1988).

O espírito da *Bauhaus*, fundada em Weimar, era o mesmo do *Grupo Novembro* e de todos os movimentos de contestação e renovação artística que tomaram Berlim após o surgimento da República de Weimar. A escola alcançou um grande sucesso fora da Alemanha e tornou-se uma das grandes referências para a arte contemporânea em todo o mundo. Mas é no pensamento preconizado por Gropius sobre o teatro, em sua escola, que encontramos suas principais conexões com Brecht. Já no primeiro número da revista teatral da Bauhaus (*Bauhausbühne*), em 1922, os artigos de Gropius, intitulado *Der Arbeit der Bauhausbühne* (O trabalho do teatro Bauhaus) e de Schreyer, chamado *Das Bühnenwerk* (A obra teatral), anunciavam o fim metafísico do teatro (CARLSON, 1997). Ainda segundo este autor, esse fim metafísico do teatro era o mesmo que Brecht já havia atestado e que havia tentado ressuscitar em suas peças da primeira fase. *Na selva das cidades*, como veremos no capítulo 3, pode ter sido sua tentativa mais radical.

Em relação à literatura alemã do pós-guerra, não podemos atribuir a mesma força de renovação vista nas artes plásticas, na música,

⁴⁴ A Federação Trabalhista Alemã (*Deutschen Werkbundes*), fundada em 1907, preconizava o fomento de uma reforma estética vinculada à produção, tendo como objetivo o desenvolvimento cultural e um forte desenvolvimento da política-econômica. Disponível em: <http://de.wikipedia.org/wiki/Deutscher_Werkbund>. Acesso em: 10 dez. 2010.

no teatro ou na arquitetura. Ela parecia caminhar em sentido contrário e havia um movimento claro no sentido de valorizar o culto ao campo. O cotidiano campesino exaltado na literatura, em contraponto com a vida da metrópole, significava uma vida saudável e um lugar de fuga para as mazelas políticas e sociais das cidades grandes. Este movimento ganha estabilidade na República de Weimar e a aprovação de todos os braços políticos conservadores. O governo fazia com a literatura o mesmo que era feito na música e no teatro: contrapunha a revolução artística com investimento em artistas ligados à tradição de um tempo passado. Esse caminho trilhado pela literatura passaria despercebido aos olhos da revolução cultural em curso, se não fosse endossado por seus principais escritores. Gustav Frenssen, Erwin Guido Kolbenheyer, Hermann Stehr e grandes nomes da literatura alemã como Hermann Hesse, Thomas Mann e Ernest Wiechert levaram para seus romances a exaltação da vida na província (RICHARD, 1988). Mas é na luta incessante e quase solitária de Alfred Döblin, que a literatura alemã atingiu o seu ponto mais alto naquele período. O livro *Berlin Alexanderplatz*, além de representar uma reação artística à crise do romance - acentuada em grande parte pelo caráter épico fechado de um sem número de livros históricos e biográficos daquele tempo (BENJAMIN, 1994) - retrata de forma singular a vida da metrópole moderna e se transformou em referência para o mundo e para a arte moderna. “Alfred Döblin reconstituiu em 1928, na medida em que as palavras podiam lhe permitir, toda a densidade, a intensidade da vida, o movimento dos bairros, com seus indigentes, malandros e desempregados, prostitutas e cáftens” (RICHARD, 1988, p. 81). *Berlin Alexanderplatz*⁴⁵ revela a alma berlinense e engrossa o coro da revolução artística que marcou o início da República de Weimar. “O livro é um monumento a Berlim, porque o narrador não se preocupou em cortejar a cidade, com sentimentalismo de quem celebra a terra natal (BENJAMIN, 1994, p. 57).

Não foi por acaso que deixei a cargo de Alfred Döblin e de *Berlin Alexanderplatz* a tarefa de encerrar este capítulo:

⁴⁵ O romance de Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, deu origem a uma minissérie de televisão adaptada e dirigida por Rainer Werner Fassbinder em 1980, tendo no elenco Günter Lamprecht, Hanna Schygulla, Barbara Sukowa, Elisabeth Trissenaar e Gottfried John. A série completa tem 15 horas e meia de duração. Em 1983, foi lançada teatralmente nos Estados Unidos e agrupou seguidores *cults*. *Berlin Alexanderplatz: Remasterizado* recebeu sua estreia mundial em 9 de fevereiro de 2007 no Festival de Berlim no qual os episódios 1 e 2 foram exibidos. Uma série de DVDs contendo material adicional foi lançada na Alemanha em 10 de fevereiro do mesmo ano e foi lançada na América através da *Crítérion Collection* antes do final de 2007. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Berlin_Alexanderplatz_\(série_de_televisão\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Berlin_Alexanderplatz_(série_de_televisão))>. Acesso em: 03 jun. 2011.

O que é, em Berlim, Alexanderplatz? É o lugar onde se dão, nos últimos dois anos, as transformações mais violentas, onde guindastes e escavadeiras trabalham incessantemente, onde o solo treme com o impacto dessas máquinas, com as colunas de automóveis e com o rugido dos trens subterrâneos, onde se escancaram, mais profundamente que em qualquer outro lugar, as vísceras da grande cidade. (BENJAMIN, 1994, p. 57)

A Berlim de Döblin descrita por Walter Benjamin no texto *A crise do romance*⁴⁶ é a mesma de Brecht. É o chão duro do delicado momento político alemão e o lugar perfeito para a instalação do caos brechtiano. *Berlin Alexanderplatz* pode ser a Berlim de Brecht recriada por ele em *Na selva das cidades*.

⁴⁶ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Obras Escolhidas*. Op. Cit. p. 54-60.

3 O SUBTERRÂNEO

Para ganhar o pão, cada manhã vou ao mercado onde se compram mentiras. Cheio de esperança ponho-me na fila dos vendedores.

Bertolt Brecht

3.1 *AMERICAN DREAM*, O BOXE E UM NOVO TEATRO

Após percorrer as ruas e esquinas de Berlim e tomar contato com o chão duro e a instauração do caos brechtiano, é chegada a hora de descer aos subterrâneos para tentar vislumbrar o que - além do ambiente político, social e econômico, e das influências que ecoavam na obra de Brecht - também estaria envolvido na concepção de *Na selva das cidades* e que não era imediatamente visível aos olhos. Antes, porém, de descermos ao que chamo aqui de *Subterrâneo* em Brecht, é preciso fazer algumas considerações iniciais em relação ao lugar que a peça ocupa na obra do autor e a justificativa de sua escolha para análise.

Na selva das cidades, peça que faz parte da primeira fase de Brecht, escrita entre 1921 e 1923, é “uma das mais estranhas peças de Brecht, a que causa mais perplexidade” (EWEN, 1991, p. 51). Concebida muito antes de ter dado luz às suas teorias que culminariam com o teatro épico⁴⁷ e com a publicação do *Pequeno organon para o teatro*⁴⁸, em 1948 - na volta de seu exílio americano - pode levar a crer

⁴⁷ O teatro épico de Bertolt Brecht não é o objetivo desta análise nem se refere à *Na selva das cidades*, escrita alguns anos antes de Brecht usar o termo pela primeira vez, em 1926. É claro que suas peças da primeira fase fazem parte da caminhada que o levou à construção de uma nova estética e de um novo teatro. “Não é fácil resumir a teoria do teatro épico de Brecht (1898-1956), visto que seus ensaios e comentários sobre este tema se sucederam ao longo de aproximadamente trinta anos (...) Não admira, portanto, que tenha refundido as suas peças tantas vezes, reformulado concomitantemente a sua teoria (...) Foi desde 1926 que Brecht começou a falar de “teatro épico”, depois de pôr de lado o termo “drama épico”, visto que o cunho narrativo de sua obra somente se completa no palco (...) A importância fundamental no desenvolvimento do teatro épico de Brecht tem, além de variadas influências, de B. Shaw e G. Kaiser e Piscator, os estudos marxistas e sociológicos que iniciou em 1926”. Ver ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 145 e 147.

⁴⁸ Bertolt Brecht, durante o longo período em que desenvolveu suas teorias e as experimentou na prática, confrontou - principalmente quando saiu em defesa do seu teatro épico - as bases da teoria aristotélica. Desse confronto, concentrando-se sobre os três pilares da tragédia: catarse, empatia e mimese, é que reúne argumentos que, anos mais tarde, em 1948, dão origem ao *Pequeno organon para o teatro*, que seria um equivalente à Poética de Aristóteles. Ver

inicialmente de que ela não nos fornece elementos suficientes para que se criem paralelos ou identificações sobre os impactos do seu teatro no século XX. Seria, no entanto, um equívoco pensar desta maneira, porque independentemente de Brecht ainda não ter desenvolvido as bases de sua estética teatral, *Na selva das cidades* representa, sob o ponto de vista desta análise, um importante momento de reflexão sobre a formação das cidades na modernidade, que reverbera até hoje no dia-a-dia das grandes metrópoles mundiais. E também porque a peça é uma tentativa de Brecht para repensar o teatro. Desta forma, mesmo ocupando um lugar anterior e distante da estética teatral que projetou Brecht para muito além do século XX, *Na selva das cidades* se faz essencial para o teatro e para a construção do mundo moderno.

Diante desse quadro, os motivos que justificam a escolha do texto para o trabalho estão em sintonia com dois pontos fundamentais ligados à primeira fase de Brecht. São eles: seus questionamentos em relação às transformações políticas, econômicas e sociais do seu tempo, sob a ótica das cidades - materializados na luta pela sobrevivência dos indivíduos e famílias inteiras, no duro embate da passagem do campo para as grandes metrópoles em formação; e seu desejo de pensar o teatro sob uma dinâmica de escrita e encenação diferente dos paradigmas vigentes até então. Além desses dois motivos, podemos destacar também - mas em menor grau de importância em função da forma tímida com que é abordada por Brecht - a discussão da luta de classes numa época de franco desenvolvimento industrial.

Os motivos acima descritos, que justificam esta leitura e que situam temporalmente a peça dentro da obra de Brecht nos colocam em contato com o que nos interessa destacar aqui: o que há do subterrâneo de Brecht em *Na selva das cidades*, ou seja, as influências americanas, a sua paixão pelo esporte e o que de concreto existia no seu jeito de pensar o teatro.

As influências americanas em Brecht já aparecem ao olharmos para uma das questões centrais que a peça nos impõe: a perspectiva da luta pela sobrevivência nas cidades. *Na selva das cidades* é a primeira peça de Brecht que vai tocar nesse tema de forma direta. George Garga é o principal expoente de uma família que migra do campo para a cidade e nela tenta ajeitar-se a um modo de vida completamente diferente ao seu. Uma situação comum nas grandes metrópoles mundiais verificada a

partir do fenômeno da revolução industrial. Esse movimento de migração do campo para a cidade, que foi decisivo na formação de metrópoles como Paris – considerada a capital da modernidade – ainda no século XIX, é recorrente no mundo todo (WILLIAMS, 1989). Cidades como Nova Iorque, Londres, Chicago e Berlim são exemplos vivos do que estava se passando nos primeiros anos do século XX.

Na selva das cidades, sob esse aspecto, pode ser o espelho de Berlim e da modernidades alemã dos anos 1920, mas foi na América que Brecht buscou inspiração para ambientar a sua peça:

(...) os Estados Unidos estavam na moda na Alemanha. Os investimentos americanos na economia alemã até 1928 eram apenas parcialmente responsáveis por isso. A razão mais profunda é que os Estados Unidos representavam uma nova maneira de viver. Para a maioria dos alemães, essa imitação adquiria uma dimensão mítica. Eles tinham encontrado um país real que lhes permitia, em imaginação, evadir-se do seu e do tédio cotidiano. País de automóveis, de grande velocidade, de construções gigantescas, do jazz, de espetáculos de todos os tipos, técnicos e esportivos. (RICHARD, 1988, p. 211-212)

Assim, o olhar de Brecht para essa euforia – da qual compartilhava – em relação ao poder e influência dos Estados Unidos dentro da Alemanha, é talvez o motivo principal de *Na selva das cidades* se passar em Chicago e de ser ela a sua primeira peça americana (EWEN, 1991). Mesmo Berlim já sendo a principal cidade alemã e mesmo com o pesado ônus da Primeira Guerra Mundial que assolou toda a Alemanha, a capital transformou-se numa grande metrópole mundial. Mas a cidade – e o país – ainda estavam longe de ser um lugar livre e o futuro ainda era incerto. O que os alemães – e o que quase toda Europa – vislumbravam era o sonho americano materializado em suas cidades. Eles viam na América um nirvana construído com bastante fantasia e pouca realidade. Para Ewen (1991), o real estava ligado à presença das tropas americanas na Europa e o fascínio exercido pelo dólar. O fantasioso calcado num ideal de liberdade que estava bem distante dos alemães no pós-guerra.

O espírito e o sonho americano encontravam ecos em Brecht. A abundância de dinheiro, comida e tudo que os alemães invejavam, também era sentida na pele pelo jovem Brecht, que no início de sua vida e durante o período que marca a sua passagem para Berlim, teve uma

vida dura e cheia de dificuldades, chegando, inclusive, a passar fome. Fora isso, Brecht encontrava na América alimentos para sua alma: a música, os esportes e Charles Chaplin o inspiravam profundamente (BORNHEIM, 1992). Brecht tinha fascínio por Chaplin e por seu correspondente alemão, Karl Valentin. Fascínio este que veremos anos mais tarde materializado na questão do gesto brechtiano para a base do seu teatro épico.

Outro ponto que é vital para a análise de *Na selva das cidades* - e que também está atrelado às influências americanas - é a paixão de Brecht pelos esportes, principalmente o boxe. O encanto era tanto que o fez vislumbrar em sua dinâmica, uma possível alternativa ao jogo cênico teatral que estava tão desprovido de apelos técnicos que respondessem à altura as necessidades de discussão de um novo tempo:

A criatividade situa-se, a crer nos seus pareceres, no jogo que elabora as forças do movimento, da musicalidade, do corpo, na busca de uma experiência originária, situada aquém de qualquer separação. Já em Brecht, a decisão é tomada a favor do esporte. (BORNHEIM, 1992, p. 96)

A relação que Bornheim construiu entre esporte, jogo e experiência criativa, ganha força e voz em Brecht já em sua fase mais jovem quando empreendia experimentos que deixavam claro que ele começava a pensar um novo jeito de escrever e de fazer teatro. O resultado disso poderemos ver em *Na selva das cidades*. Mas o que de fato aproximou boxe e teatro em Brecht? Uma possível e provável resposta está no que esta modalidade esportiva significava para o mundo moderno.

A luta de boxe está para o início do século XX, como o futebol está para os contemporâneos. Mas naquele momento ela nos propõe outra possibilidade de entendimento. No início da era moderna a exaltação da vida dos sentidos, ou seja, da experiência do corpo estava em alta nas artes. Nesse sentido, nada parecia ter mais importância em território americano ou europeu do que o boxe. O esporte era utilizado como metáfora de tudo que pudesse ser associado a qualquer coisa ou pessoa aparentemente forte:

Esta poderosa imagem do boxe como símbolo multifuncional encontra inúmeras materializações no mundo cotidiano. Se tais materializações transcendem a realidade do pugilismo profissional, elas se realimentam para melhorar

seu *status* social, econômico e legal.
(GUMBRECHT, 1998, p. 223)

O que Gumbrecht aponta acima, sobre o potencial do boxe para além do esporte no início do século XX, se traduzia em verdadeiro fascínio para intelectuais e artistas que materializavam na literatura, no cinema, nas artes plásticas, no teatro e nos mais diferentes campos do conhecimento da vida moderna, um sentimento difícil de explicar. Jorge Luis Borges⁴⁹, Joan Miró⁵⁰ e A. S. Eddington⁵¹ são apenas alguns exemplos da presença do esporte na vida e no trabalho de grandes personalidades mundiais (GUMBRECHT, 1998). Nenhum deles conseguia escapar da fascinação exercida pelo boxe. Com Brecht não foi diferente. A exaltação e entusiasmo em relação ao boxe, aliado à experiência que o esporte propicia ao homem de reduzi-lo à sua dimensão física, corporal, dá o tom supostamente intencionado por ele em *Na selva das cidades*. Tanto que ele, sem a menor cerimônia, faz da peça uma verdadeira luta de boxe: a estrutura é dividida em onze cenas que ele mesmo compara a *rounds* de uma luta metafísica⁵² entre dois homens (EWEN, 1991). Logo no prólogo, ele dá as regras do jogo. Transformar o palco em um ringue metafórico é tentar aproximar o esporte do teatro e, assim, aproximar o teatro do público. Brecht acreditava que o público do teatro estava migrando para o esporte e que uma saída para um dos problemas do teatro seria a aproximação de ambos (BORNHEIM, 1992). Um raciocínio que fazia sentido para Brecht, afinal não só o público do teatro, mas todas as atenções estavam

⁴⁹ Em *El tamaño de mi esperanza*, sua segunda coletânea de ensaios críticos, Jorge Luis Borges, um jovem autor de crescente renome nos círculos literários de Buenos Aires, escreve sobre George Bernard Shaw. (...) Com uma paradoxal metáfora de tempo, Borges caracteriza a obra de Shaw ao mesmo tempo como uma “reinvenção da Idade Média” e como comparável estilisticamente a um boxeador contemporâneo. Ver GUMBRECHT, Hans Ulrich. *A modernização dos sentidos*. Trad.: Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 221.

⁵⁰ O pintor catalão foi tão impactado pelo boxe, que disse certa vez em uma entrevista que “não entraria no ringue a não ser que fosse uma luta de campeonato, que ele não quer uma luta amistosa de treinamento, que agora é hora de lutar pelo título”. Certamente Miró não estava falando literalmente do esporte, mas possivelmente sobre suas motivações artísticas. Conforme GUMBRECHT, Hans Ulrich. Op. Cit.

⁵¹ Físico de renome internacional, Eddington fez uma comparação analítica dos movimentos do boxe se colocados em câmera lenta pelo truque cinematográfico. Fez uma espécie de exaltação do corpo através da movimentação dos pugilistas. Ele afirmava que para perceber a elegância dos movimentos do boxe, era preciso desacelerar a ação, colocá-la em câmera lenta, fazendo dos golpes vigorosos dos pugilistas, movimentos de extrema graça e harmonia pelas lentes do cinema. Conforme GUMBRECHT, Hans Ulrich. Op. Cit.

⁵² O que considerarei como luta metafísica na análise é o embate entre dois homens pela busca de sentido num confronto totalmente sem sentido. É o que Brecht chama de luta pela luta. A luta sem sentido pela sobrevivência nas grandes cidades.

voltadas para o boxe naquele momento. Contudo, a experiência do esporte foi rapidamente deixada de lado por ele mesmo em seguida⁵³. A chave para um novo teatro, estética e conceitualmente, estaria em outro lugar, como ele mesmo começaria a descobrir em *Um homem é um homem* e na *Ópera dos Três Vinténs*. Mas é preciso que não se engane ou que se faça juízos precipitados – favoráveis ou não – sobre a importância do esporte em *Na selva das cidades* e sua relação com um novo tipo de teatro. Brecht, como sabemos, levava para cena suas ideias e as colocava em prática. Suas experiências da primeira fase são decisivas para o teatro que viria a desenvolver em sua fase mais tardia (ROSENFELD, 2005). Pensar o teatro como uma luta de boxe apontava claramente para pelo menos uma questão que acredito ser essencial: independentemente das discussões sobre as cidades propostas por Brecht, ele usa o esporte – tão em voga nas principais cidades do mundo – como um argumento para dizer que as engrenagens do teatro, assim como as engrenagens nas relações humanas não funcionavam mais ou não funcionavam como poderiam.

Para Brecht é sintomático, no auge da força e vitalidade dos seus vinte e poucos anos, que *Na selva das cidades* traga Chicago como cenário central e o esporte como fio condutor dramático. A cidade americana é o espelho dos seus anseios e do seu desejo de relacionar-se com um mundo em transformação e o esporte é a maneira que encontrou para fazer isso. Chicago é Berlim e a luta de boxe é nada mais do que a luta da solidão num mundo que resiste à comunicação e às mudanças diante de seus olhos. Claro que a escolha de Chicago e da luta de boxe reflete as influências americanas em Brecht, mas o cenário de *Na selva das cidades* poderia ser o de grandes metrópoles como Nova Iorque, Londres ou Tóquio ou ainda São Paulo - se pensarmos também sob a ótica contemporânea. A atração e repulsa pelo ambiente urbano faziam da cidade um símbolo da modernidade e do desenvolvimento industrial (EWEN, 1991). Para quem vinha de Augsburg para Berlim, como Brecht – que sempre negou qualquer relação biográfica com a peça – a discussão presente no texto estava totalmente em sintonia com o momento alemão do pós-guerra.

⁵³ Brecht só retomaria a relação com o boxe em sua obra em pelo menos dois momentos após sua experiência em *Na selva das cidades*: uma biografia ficcional em série - nunca terminada - sobre *A vida do boxeador Samson Koerner* e a parábola *Golpe no queixo*, em que descreve o ponto crucial na carreira até então promissora do lutador Freddy Meinkes. Conforme GUMBRECHT, Hans Ulrich. Op. Cit.

A luta metafísica de boxe de *Na selva das cidades* traz o embrião de uma das questões centrais do teatro brechtiano que serão desenvolvidas em plenitude quando ele estiver totalmente tomado pelas ideias marxistas, principalmente sobre os aspectos do materialismo dialético (ROSENFELD, 2005). O embate entre Shlink e Garga traz para a cena, ainda que de forma tímida, a luta de classes. Não há como negar, voltando a esse ponto, que o momento político alemão, marcado por uma crescente revolução, que fez a passagem do antigo regime para a República de Weimar, teve a forte contribuição da classe operária. Berlim e quase todas as cidades alemãs assistiram a uma mobilização da classe operária decisiva para a proclamação da nova república. Brecht acompanhou isso de perto e esse momento se faz presente na peça. Os líderes socialistas da revolução, representantes da classe operária, foram fundamentais para despertar a consciência política das classes que nunca antes haviam tido a chance de partilhar do poder, como já dissemos, mesmo tendo sido colocadas de lado logo após a revolução (RICHARD, 1988). A luta de Shlink, rico empresário, contra Garga, um pobre funcionário de uma biblioteca, e a inversão de papéis entre eles, ditada pelo poder do dinheiro, revela um pouco do lugar de cada um na engrenagem da cidade grande. A mesma relação se processa na Alemanha às vésperas da revolução: a classe operária é alçada ao poder na nova república para em seguida ser colocada em seu lugar (RICHARD, 1988). Desse modo, o que se pode detectar é que o embate e a interdependência entre Shlink e Garga, é semelhante à relação estabelecida entre os líderes socialistas e os sociais-democratas alemães na constituição da República de Weimar.

Entretanto, *Na selva das cidades* ainda não traz a questão da luta de classes sob uma perspectiva social. O ponto de vista presente nela, como na maioria das suas peças da primeira fase, ainda tem um forte apelo ao indivíduo em detrimento do coletivo. O próprio Brecht ao comentar a peça e os motivos pelos quais a escreveu, revela a prevalência da questão individual como eixo central:

A nova peça deveria mostrar uma ‘luta em si’, uma luta sem outra causa além do prazer da própria luta com a única finalidade de estabelecer qual é o ‘melhor homem’ (VI, 394-5). (BORNHEIM, 1992, p. 67)

As influências americanas e a presença do boxe na estrutura da peça, como metáfora de uma luta metafísica entre os personagens principais da peça para saber quem é o melhor homem – hipótese

defendida pelo próprio Brecht - nos levam a um ponto importante já apontado anteriormente em *Na selva das cidades* e que vamos nos deter a partir de agora: a necessidade urgente de Bercht de repensar o teatro, enquanto texto e encenação.

Assim como o teatro e todas artes passavam por profundas transformações no início do século XX, as questões referentes ao drama e sua estrutura fechada no modelo clássico, viviam momentos difíceis e eram questionadas sobre sua capacidade de responder às exigências de um novo tempo. Essa é uma pergunta que Brecht pode ter feito a ele mesmo quando pensou a peça sob o ponto de vista de uma luta de boxe. Peter Szondi, no livro *Teoria do drama moderno (1880-1950)*, é preciso ao detectar esse momento e encaminha a discussão sobre a dramaturgia moderna a partir da crise pela qual o drama passa em fins do século XIX e em suas conseqüentes tentativas de solução na era moderna. Poderíamos, caso fosse essa a nossa intenção, colocar as questões levantadas por Szondi a partir das tentativas de renovação do drama na obra de Strindberg⁵⁴, como parâmetros para uma análise dramatúrgica e de desenvolvimento de personagem em *Na selva das cidades*. Isso não será feito aqui, mas é importante destacar as contribuições de Strindberg para a dramaturgia moderna, que desencadearão a base da dramaturgia do eu no *expressionismo alemão* e que vão influenciar decisivamente a escrita teatral de Brecht em sua primeira fase (SZONDI, 2001). O *drama* ou *técnica de estação*, de Strindberg, pode perfeitamente ser identificada na estrutura dramática de *Na selva das cidades*. Do mesmo modo que os personagens aparecem nos onze *rounds* ou cenas estanques

⁵⁴ Com Strindberg se inicia o que mais tarde levará o nome de “dramaturgia do eu” e definirá por décadas o quadro da literatura dramática. (...) Em Strindberg, com seu projeto da literatura do porvir, a própria teoria do “drama subjetivo” parece coincidir com a teoria do romance psicológico (com a história da evolução da própria alma). O que ele declarou em uma entrevista a respeito do primeiro volume de sua biografia (*O filho de uma criada*) revela ao mesmo tempo as razões de fundo do novo estilo dramático. (...) Após uma interrupção de cinco anos em seu trabalho literário, Strindberg encontra em 1898, com *Rumo a Damasco*, sua forma mais pessoal, o *drama de estação* (*Stationendrama*). (...) O *drama* ou *técnica de estação* é capaz de corresponder formalmente às intenções temáticas da dramaturgia subjetiva. (...) Ao dramaturgo da subjetividade importa em primeiro lugar isolar e intensificar seu personagem central, que na maioria das vezes incorpora o próprio autor. (...) A dramaturgia subjetiva leva, além disso, à substituição da unidade de ação pela unidade do eu. A *técnica de estação* da conta dessa substituição dissolvendo o continuum da ação em uma série de cenas. As diferentes cenas não estão em uma relação causal, não engendram, como no drama, umas às outras. Antes, elas parecem pedras isoladas, enfileiradas na fila da progressão do *Eu*. SZONDI, Peter. Op. Cit. p. 53-54 e 59-60.

da peça, justificando a sua ação sempre em relação a George Garga, na *técnica de estação* de Strindberg, vemos o mesmo encadeamento:

No *drama de estação* o herói, cuja evolução se descreve, é distinguido com máxima clareza das personagens que encontra nas estações de seu caminho. Elas só aparecem na medida em que encontram com o protagonista, na perspectiva dele e em relação com ele. (SZONDI, 2001, p. 60)

O que vemos em *Na selva das cidades*, quando Garga ou Shlink encontram com outros personagens ao longo das onze cenas da peça, é o mesmo relatado por Szondi em relação às inovações dramatúrgicas – se assim podemos chamar – em Strindberg. Outro ponto forte de contato entre Brecht e *Na selva das cidades*, com a *técnica de estação* de Strindberg e, conseqüentemente, com a dramaturgia do *eu* do *expressionismo* são os desdobramentos revelados ao longo da peça que vão além das questões do indivíduo para encontrar ecos sobre o olhar da cidade. A luta desmedida pela sobrevivência do *eu* em George Garga revela mais os impactos da sua relação com o ambiente externo do que as nuances da sua própria constituição individual e individualista. Assim, percebemos que as influências expressionistas, iniciadas em Strindberg, presentes em Brecht na sua primeira fase, podem dar conta de justificar o perfil dramático de seus personagens e as questões trazidas à discussão por ele naquele momento, que se referem diretamente ao papel dos indivíduos e suas relações nas cidades do mundo moderno. Isso porque, se partirmos do ponto de vista que o *expressionismo* adota a *técnica de estação* de Strindberg como a forma dramática do indivíduo em seu percurso desgovernado, ou seja, não seguindo uma linearidade de ações, fazendo-o migrar de um ponto a outro, veremos que a dramaturgia expressionista do *eu* não resulta no indivíduo isolado, mas sim no choque deste com a cidade grande e com os outros indivíduos (SZONDI, 2001).

As incursões dramatúrgicas do jovem Brecht e a sua constatação de que o teatro poderia ir muito além do papel ao qual ele estava acostumado a desempenhar, levou-o às mais diferentes experimentações que, inevitavelmente, conduziram ao caos em muitas de suas peças da primeira fase. Isso não quer dizer, no entanto, que houvesse um desnorreamento total em seu teatro. Muito pelo contrário, havia um propósito em seus experimentos, apoiados, mesmo que intuitivamente, em bases já estabelecidas. A relação das suas primeiras peças com o *expressionismo* é um exemplo disso. Mas as contribuições de Brecht ao

teatro vão encontrar seu porto seguro bem depois dessa entrega a experimentações da primeira fase. Contudo, em seus anos iniciais se percebe de forma clara o papel e a importância do teatro e da personagem teatral para a construção de uma consciência do homem como um ser político e racional. Para Gerd Bornheim, Brecht tinha plena consciência disso:

Sem nenhum critério preestabelecido, impelido sobretudo por certo desnorтеio, o exame do que seja ou que deva ser o teatro vem acompanhado de uma ampla e longa meditação – comandada principalmente pela prática – sobre todas as dimensões que o constitui; a discussão de fundo se faz já pela questão da finalidade do teatro, de seu uso, de sua serventia. E se é essa base que instiga a diligência de Brecht, entende-se que tudo passe a ser questionado: a dramaturgia, a poética do espetáculo, o trabalho do ator e de todos os elementos que compõem a realidade cênica; e sem esquecer a presença dessa realidade histórica e movediça como nenhuma outra – o público. (BORNHEIM, 1992, p. 46)

O que Bornheim aponta no comportamento estético de Brecht, no questionamento de todos os elementos teatrais e no papel do teatro, principalmente em *Na selva das cidades*, Décio de Almeida Prado reforça ao definir a personagem teatral e a sua função no teatro moderno. Para ele, a personagem no teatro tem uma diferença crucial em relação à personagem no romance. Ela se dirige ao público por meio de ações, dispensando a intervenção do narrador (PRADO, 1974). Ainda segundo este autor, um fato que torna o teatro altamente persuasivo em relação à literatura. E para Brecht, se o teatro era um veículo com um potencial de persuasão maior que a literatura, era nisso que certamente investiria. Mas o teatro da sua época andava um tanto quanto empoeirado e precisava ser sacudido, para que pudesse desenvolver com clareza o seu papel social. Uma das chaves ou caminhos para isso, estaria no desenvolvimento pleno da função semântica da personagem teatral, que foi assim definida por Décio de Almeida Prado:

A personagem teatral, portanto, para dirigir-se ao público, dispensa a mediação do narrador. A história não nos é contada, mas mostrada como se fosse de fato a própria realidade. Essa é, de resto, a vantagem específica do teatro, tornando-o

particularmente persuasivo às pessoas sem imaginação suficiente para transformar, idealmente, a narração em ação: frente ao palco, em confronto direto com a personagem, elas são por assim dizer obrigadas a acreditar nesse tipo de ficção que lhe entra pelos olhos e pelos ouvidos. Sabem disso os pedagogos, que tanta importância atribuem ao teatro infantil, como sabiam igualmente nossos jesuítas, ao lançar mão do palco para a catequese do gentio. (PRADO, 1974, p. 85)

O poder do teatro em transformar o indivíduo e a sociedade é conhecido desde os tempos mais remotos. A personagem teatral é apenas um dos elementos fundamentais para esta transformação. Brecht sabia ou pelo menos intuía isso desde sua juventude e estava totalmente integrado ao verdadeiro papel do teatro. Suas primeiras experiências teatrais nos dão respaldo para isso.

Temos que observar, entretanto, que *Na selva das cidades* ainda não é, entre as peças da primeira fase, o que podemos chamar de modelo inicial do que Brecht viria a desenvolver no futuro. Ela faz parte de um grupo de peças que apontam elementos ou pistas do que seria a estética brechtiana. Nesse momento, por exemplo, ainda não é possível identificar a preocupação de Brecht com o desempenho e o papel dos atores no teatro. Isso só iremos começar a ver a partir de *Eduardo II*, quando se dedica pela primeira vez à direção de um espetáculo. Não é possível identificar também, em *Na selva das cidades*, a construção da personagem como consequência de uma proposta estética. Se não vemos isso nessa peça, é porque Brecht ainda não tinha o controle sobre a direção e seu consequente resultado estético.

Por este motivo, não traremos para a discussão as influências de Chaplin e Karl Valentin, nem as bases do *Teatro de Arte de Moscou*, com Constantin Stanislavski⁵⁵ e Meyerhold⁵⁶. Isso nos levaria em

⁵⁵ Constantin Stanislavski (1863-1938) foi ator, diretor, pedagogo e escritor. Em 1897 funda o *Teatro de Arte de Arte de Moscou* e começa a trabalhar num método de interpretação teatral que levou o seu nome e que marcou profundamente o teatro do século XX. O seu método é baseado, em linhas gerais, nas ações físicas que impulsionam os atores a conectarem-se com a sua imaginação e com suas próprias emoções, emprestando-as aos personagens. A partir de Stanislavski, as ações físicas, o espírito interior e a imaginação são elementos presentes em todos os métodos de interpretação para o ator, construídos no desenvolvimento do teatro moderno. Ver STANISLAVISKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. Trad.: Pontes de Paula Lima (Traduzido do original norte-americano: *An Actor Prepares*). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1991 e STANISLAVISKI, Constantin. *Minha Vida na Arte*. Trad.: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1989.

direção ao horizonte da encenação e não do texto teatral como obra literária, que de fato nos interessa nesta leitura de *Na selva das cidades*.

Mas é importante que se diga que a influência russa no teatro de Brecht começa a ganhar importância em seu trabalho logo após a estreia de *Na selva das cidades* e a sua chegada a Berlim. Em meados dos anos 1920, quando o movimento expressionista começava a perder a força dentro da Alemanha, Brecht ficou encantado com Stanislavski e com a construção do seu método que serviu como base para todo o teatro do século XX. As apresentações do *Teatro de Arte de Moscou* causaram impacto e admiração em toda a Europa, mas foi em Meyerhold que Brecht encontrou as referências que se juntariam às influências do teatro oriental, a Chaplin e a Valentin, como elementos principais na elaboração do *gestus* brechtiano, tão fundamental à construção do teatro épico:

O impacto da União Soviética foi particularmente intenso. As visitas do *Teatro de Arte de Moscou*, sob a direção de Constantin Stanislavski, deixaram marcas profundas no teatro alemão. Mas, para a geração mais jovem, foi o sócio de Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, quem exerceu verdadeiro fascínio, com novas técnicas teatrais soviéticas. Meyerhold viu na Revolução Russa uma oportunidade sem precedentes de renovação do teatro e de ruptura com a tradição de Stanislavski. Ele advogava o princípio da “biomecânica”, isto é, a tradução da emoção dramática em típico *gestus*; a abolição da caracterização individual; e a ênfase no “âmago da classe” da apresentação dramática. De algumas formas ele antecipou Brecht ao desejar que o espectador por nenhum momento esquecesse que estava no teatro, em contraposição a Stanislavski,

⁵⁶ Vsevolod Meyerhold (1874-1940) foi ator e, um dos mais importantes diretores e teóricos de teatro da primeira metade do século XX. Entre 1898 e 1902 participa do *Teatro de Arte de Moscou*, como um dos principais atores. Ao longo de sua vida experimentou várias linguagens teatrais, entre elas a biomecânica: teoria baseada nos gestos que compunham uma linguagem corporal e que influenciou várias gerações seguintes em todo o mundo. Entre eles Bertolt Brecht e seu ex-aluno e amigo, Sergei Eisenstein, que utilizou a técnica da biomecânica em seus filmes *Ivan, o Terrível Parte I* e *Ivan, o Terrível Parte II*. Foi executado pela ditadura stalinista, sob a acusação de trotskismo e formalismo. Seus trabalhos artísticos e escritos estiveram banidos até 1955, quando foi reabilitado pela corte suprema da antiga URSS. Ver MEYERHOLD, Vsevolod. *O Teatro de Meyerhold*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

que queria que o espectador esquecesse que estava no teatro. (EWEN, 1991, p. 130)

Em nenhum momento Brecht deixou de se relacionar e dialogar com as informações e influências vindas de todos os lados que agiam sobre ele e seu trabalho. Foi a partir da união e transformação delas – sob o ponto de vista da estrutura dramática – que Brecht pode ter empreendido uma reformulação total na relação autor-personagem e que isso tenha se tornado um fator decisivo na constituição da dramaturgia moderna. Mas a análise, sob esse ângulo, não cabe em *Na selva das cidades* por todos os motivos já expostos até este momento. A nossa tarefa é outra. A Chicago de Brecht nos espera. Mas, antes de migrarmos para a análise do material textual da peça, vou tratar de outro assunto, que assim como as influências americanas, o boxe e as preocupações de Brecht em relação ao teatro, habitam o *Subterrâneo* brechtiano: os críticos e a crítica, principalmente nos anos iniciais de sua produção.

3.2 OS CRÍTICOS E A CRÍTICA

O momento único em que viviam as artes no início do século XX e seu constante processo de mudanças que levariam a rupturas e à quebra de paradigmas jamais imaginados não deixavam dúvidas de que o mundo estava em transformação e de que todas as expressões artísticas acompanhariam esse movimento (GOMBRICH, 1993). Qual o papel que deveria desempenhar a crítica de arte naquele momento? E de que maneira ela se manifestou numa Alemanha sacudida pela Primeira Guerra Mundial e tomada por um caos político, social e econômico? Tentar responder a estas questões, colocando-as sempre em relação ao teatro de Brecht naquele período, é o que me proponho aqui, concluindo a segunda parte do que chamo de *Subterrâneo* em Brecht.

A partir dos anos 1920, como explicitado no capítulo 1, a Alemanha mergulhou num processo de renovação artística que ajudou a mudar os rumos das artes no século da era moderna. Com essa premissa, concentrando-me no moderno teatro alemão e em Bertolt Brecht, vou trazer para a discussão elementos que nos revelam indícios dos caminhos trilhados pela crítica⁵⁷ de arte em solo germânico.

⁵⁷ Definir crítica de arte é uma tarefa espinhosa que merece um estudo aprofundado que não seria possível desenvolver neste trabalho. Contudo, as considerações gerais sobre crítica de arte que destaco aqui podem nos ajudar no entendimento de algumas questões discutidas neste item.

Vamos começar fazendo o exercício de tentar compreender o ponto de vista dos críticos da época. Para tanto, partiremos do pressuposto de que os críticos têm – ou deveriam ter – um arsenal teórico que os habilitavam a elaborar uma análise crítica. Podemos deduzir, então, que analisavam aquilo de que tinham conhecimento, ou seja, estavam preparados para tecer suas impressões e comentários sobre um teatro que já existia e respeitava regras clássicas. Sendo assim, não poderiam opinar muito sobre um teatro que ainda estava nascendo. Correto? Pareceria que sim, mas não era isso que de fato acontecia. Eles não só se sentiam habilitados, como exerciam com fervor a sua crítica. Os críticos e teóricos alemães daquele período faziam de suas palavras verdadeiras armas de combate. Assumiam bandeiras políticas e posições estrategicamente definidas. Elogiar ou criticar uma peça ia além da perplexidade e do choque com o novo (EWEN, 1991). O que estava em jogo, principalmente no teatro alemão, eram questões que mexiam com o indivíduo, com a sociedade e com as estruturas do poder. Sendo assim, o comportamento dos críticos nos dava pistas de que suas considerações sobre a produção artística do período estavam mais ancoradas no que representavam do que em suas implicações estéticas. Como se assumir uma posição favorável ou contrária fosse o mais importante a se fazer. Se essa era a realidade em território alemão – e possivelmente em toda a Europa – de que maneira os artistas reagiram, principalmente aqueles pertencentes à jovem e revolucionária classe artística? Das mais

Sendo assim, vamos a elas. A noção de crítica de arte diz respeito a análises e juízos de valor emitidos sobre as obras de arte que, no limite, reconhecem e definem os produtos artísticos como tais. Envolve interpretação, julgamento, avaliação e gosto. A crítica de arte nesse sentido específico surge no século XVIII, num ambiente caracterizado pelos salões literários e artísticos, acompanhando as exposições periódicas, o surgimento de um público e o desenvolvimento da imprensa. Os escritos de Denis Diderot (1713-1784) exemplificam a crítica de arte especializada, que se ancora em formulações teórico-filosóficas, mas traz a marca do comentário feito no calor da hora sobre a produção que se apresenta aos olhos do espectador. Numa acepção mais geral, escritos que se ocupam da arte e dos artistas são incluídos na categoria crítica de arte, como é possível observar nos dicionários e enciclopédias dedicados às artes visuais. A história da arte compreende a história da crítica, dos estudos e tratados que emitem diretrizes teóricas, históricas e críticas sobre os produtos artísticos. Os primeiros escritos sobre arte remetem à antiguidade grega. (...) Nesse contexto, o pensamento estético de Platão e Aristóteles levanta problemas fundamentais sobre o fazer artístico: a questão da fantasia (ou imaginação criadora), do prazer estético, do belo e da imitação da natureza (mimesis). (...) Acompanhar a história da crítica de arte no século XX obriga à consideração detida de diversas perspectivas teórico-metodológicas, que informam tanto a crítica propriamente dita quanto a história da arte, assim como o levantamento da crítica mais militante, que é veiculada pelos jornais e revistas especializadas. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3178>. Acesso em: 04 jun. 2011.

variadas formas eu responderia. Afinal, não poderiam ficar à mercê da opinião de críticos que, em sua maioria, refutavam politicamente o que traziam de mais valioso em seu trabalho: a possibilidade de discutir e relacionar-se com o seu tempo. No caso de Brecht a reação aos críticos se manifestou de três maneiras: em suas críticas; nas suas tentativas de cooptar críticos para o seu lado e, mais profundamente, em suas reflexões a respeito das funções da crítica de arte realizadas em parceria com Walter Benjamin. Ao examinar cada uma das formas de reação em Brecht, somadas a algumas críticas em relação às suas peças, é possível ter uma visão mais ampla do quadro e da posição assumida pelos críticos naquela época.

O papel de Brecht como crítico, ainda em sua juventude, é suficiente para que saibamos que ele era implacável ao referir-se a peças que traziam para a cena, por exemplo, o universo *Kitsch*⁵⁸ (WIZISLA, 2007). Uma posição que o fez ter ao seu lado críticos como Herbert Jhering e do lado oposto nomes como o de Alfred Kerr e Julius Bab. A crítica de Kerr e Bab nem sempre foi reacionária ao extremo, mas sempre viu a obra de Brecht com cautelosa reserva (EWEN, 1991).

Mas vamos nos concentrar na figura de Brecht como crítico. Entre 1919 e 1921, ainda em Augsburg, escreveu para um jornal radical do partido Socialista Independente. O jornal era o *Volkswille*. Com seus artigos duros, inflexíveis e diretos, angariou para si uma lista de inimigos. Segundo Ewen (1991), provocou a ira e a revolta do pessoal do teatro da cidade com seus comentários ácidos e sarcásticos. Ainda segundo o autor, criticava, com precisão cirúrgica, a qualidade do teatro municipal e reclamava uma postura mais exigente quanto ao repertório que deveria refletir socialmente o seu tempo. Contudo, apesar de apontar a dureza do seu pensamento em suas críticas, oferecia certa complacência com algumas peças clássicas que analisou sob a ótica

⁵⁸ *Kitsch* é um termo de origem alemã (*verkitschen*) que é usado para categorizar objetos de valor estético distorcido e/ou exagerado, que são considerados inferiores à sua cópia existente. São frequentemente associados à predileção do gosto mediano e pela pretensão de, fazendo uso de estereótipos e chavões que não são autênticos, tomar para si valores de uma tradição cultural privilegiada. Umberto Eco: Luwig Giez, em *phaenomenologie des kitsches*, Rothe Veriag, Heidelberg, 1960, sugere algumas etimologias do termo. Segundo ele, remontaria à segunda metade do século XIX, quando os turistas americanos em Mônaco, querendo adquirir um quadro, mas a baixo preço. Pediam o "esboço" (*sketch*). Daí teria vindo o termo alemão para indicar a vulgar pacotilha artística para compradores desejosos de fáceis experiências estéticas. Todavia em dialeto *meklem-burguês* existia já o verbo *kitschen* por "recolher o barro da estrada". Outra concepção seria "mascarar moveis para parecerem antigos", enquanto se tem o verbo *verkitschen* por "vender a baixo preço". Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Kitsch>>. Acesso em: 04 jun. 2011.

daqueles tempos. Um exemplo disso é *Don Carlos*, de Schiller. Ele gostou da peça, mas ela já não mais refletia ou conseguia responder aos seus anseios, como artista e como homem. Brecht não estava sozinho nisso. Nomes como o do experiente Herbert Jhering - o crítico mais influente do *Börsen-Courier*, de Berlim - partilhavam com ele o sentimento de que o teatro não estava mexendo com as bases da sociedade burguesa que já estava em transformação e que tudo que era – ou deveria ser – do interesse humano estava passando despercebido. “Vendo as coisas sempre como elas estão correndo, elas se tornam corriqueiras e, por isso, incompreensíveis” (ROSENFELD, 2005, p. 151). Se as coisas não são compreendidas, elas passam despercebidas e não se relacionam com o seu tempo, com a sua sociedade. Não relacionar-se com isso era tudo que Brecht não queria para o teatro. Certa ocasião sobre a montagem de *O Mercador de Veneza*, feita por Max Reinhardt, Herbert Jhering disse:

“Foi essa noite sombria que fortaleceu em mim a convicção de que os refinamentos impressionistas de Reinhardt já tinham sobrevivido tempo demais; de que esta exibição vazia de conhecimento técnico e habilidade não podia ser mais útil ao teatro” ⁵⁹. (apud EWEN, 1991, p. 79)

O que Jhering traz para a discussão é o que Brecht já havia começado a criticar em seus artigos no jornal *Volkswille* de Augsburg. Essas questões e a inquietude de Brecht serão levadas para seu teatro e cada vez mais exacerbadas em sua crítica:

“Sempre gostei do *Don Carlos*; Deus sabe disso. Mas recentemente andei lendo *A Selva* de Upton Sinclair – história de um operário que morre de fome nos matadouros de Chicago. (...) Esse camarada, por um momento, vislumbra a liberdade, depois é surrado com cassetetes de borracha. Sua liberdade, eu sei, pouco tem a ver com a de Carlos; no entanto, não consigo mais levar muito a sério a servidão deste último. (...) De qualquer maneira, assistam a *Don Carlos* (...) mas, quando tiverem oportunidade, leiam *A Selva*, de Sinclair”. (apud EWEN, 1991, p. 78)

⁵⁹ O trecho em destaque de Herbert Jhering foi retirado de “Zwischen Reinhardt und Jessner”, *Sinn und Form II* (1950), caderno 2, 61.

O que Brecht levanta na crítica de *Don Carlos* é um indicativo sintomático das suas reflexões já transferidas à sua produção do período e, certamente, o livro de Upton Sinclair vai influenciá-lo na criação de *Na Selva das cidades*.

Antes de entrarmos no segundo aspecto, marcado pelas críticas ao teatro de Brecht e suas tentativas de cooptar críticos favoráveis à sua obra, vamos analisar um exemplo revelador da seguinte situação: não era só na Alemanha que existia uma reação crítica a um teatro que não correspondia às expectativas do seu tempo. O exemplo escolhido vem da Itália, cuja crítica a um teatro morto⁶⁰ de uma sociedade mofada pelo tempo ganhava seus dias mais ferrenhos nas mãos e nos textos de Antonio Gramsci⁶¹. Foi entre 1916 a 1920, quando escreveu suas *Crônicas Teatrais* para o jornal italiano *Avanti!*, que Gramsci defendeu veementemente a ideia de que não só o teatro, mas a cultura como um todo deveria estar a serviço da formação plena do homem com um ser político. Para ele, o palco deveria ser um instrumento de resistência política, cultural e social e se transformar em um verdadeiro palanque.

⁶⁰ A expressão *teatro morto* foi teoricamente explorada pela primeira vez por Peter Brook no livro *O teatro e seu espaço* (1970). O *teatro morto*, segundo Peter Brook, “pode ser reconhecido à primeira vista, pois significa mau teatro. É este tipo de teatro a que assistimos com mais frequência, e, (...) está diretamente ligado ao tão desprezado e atacado teatro comercial. (...) A situação do *teatro morto* é bastante óbvia. No mundo inteiro o público de teatro esta definhando. Existem movimentos novos ocasionais, bons escritores novos e assim por diante, entretanto, como um toso, o teatro não só fracassa em elevar ou instruir, mas raramente distrai. O que Peter Brook define em seu livro, Brecht, Antonio Gramsci e muitos outros haviam levantado e questionado no início do século XX. Ver BROOK, Peter. *O Teatro e seu espaço*. Trad.: Oscar Araripe e Tessa Calado. Rio de Janeiro: Vozes, 1970.

⁶¹ Antonio Gramsci (1891-1937) nasceu na Sardenha, uma região pobre da Itália e tornou-se um dos maiores pensadores do nosso tempo. Marcou profundamente a sua época e influenciou gerações e gerações até hoje. Um intelectual com um vigor e uma produção textual impressionante que causou admiração e respeito inclusive em seus adversários. Gramsci estudou profundamente a realidade social de seu país e foi um dos fundadores do Partido Comunista Italiano, permanecendo em luta ininterrupta contra o nacionalismo conservador e posteriormente contra o fascismo de Mussolini, que o perseguiu durante toda a sua vida. O pensamento de Gramsci é de uma atualidade reveladora e ajuda a encontrar chaves para entender nosso próprio tempo. Foi preso pelo regime em 1926 e solto três dias antes de sua morte, em 1937, devido a uma tuberculose em estágio avançado. Contudo, no início de 1929, recebeu uma autorização para escrever na cela, de onde produziu seus *Cadernos do Cárcere*, considerada sua obra principal e um dos documentos mais singulares do século XX que reúne escritos históricos, políticos, filosóficos e culturais. Gramsci não foi um homem de teatro, mas certamente seria caso a vida não o tivesse encaminhado para outros caminhos. Ele mesmo, em diversas ocasiões, afirmava o seu amor pelo teatro. Ver FIORI, Giuseppe. *A vida de Antonio Gramsci*. Trad. Sergio Lamarão. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979 e LAJOLO, Laurana. *Antonio Gramsci. Uma vida*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1985.

A escolha da Itália como um exemplo fora do território alemão não foi aleatório. Os dois países traçaram caminhos similares: como o fascismo e o nazismo que os colocaram do mesmo lado do front na Segunda Guerra Mundial. Assim como Brecht, Gramsci era apaixonado por teatro e via nele um poderoso instrumento para as discussões pertinentes aos horizontes de um tempo que Hannah Arendt definiria assim. “A história conhece muitos períodos de tempos sombrios, em que o âmbito público se obscureceu e o mundo se tornou tão dúbio que as pessoas deixaram de pedir qualquer coisa à política” (ARENDR, 1987, p. 20). Foi na iminência daqueles tempos sombrios que Brecht e Gramsci, cada um ao seu jeito e modo – e é prudente deixar isso bem claro – se aproximam em seus ideais e em suas críticas teatrais. Com relação a este aspecto, é fato que Gramsci, com suas *Crônicas Teatrais* estava falando de um teatro produzido na Itália e por um curto período de tempo. Mas ao ler suas críticas teatrais, presentes em suas crônicas, é possível ver o quanto conseguia desnudar um teatro feito de aparências e o quanto desejava ver o teatro a serviço do que para ele seria um bem maior: a formação cultural, não distinta da social e da política. Independentemente das questões sociais e políticas envolvidas, Gramsci traz uma contribuição preciosa ao teatro. Sua atuação – em seus anos juvenis – como crítico, ao resenhar as peças teatrais que ocupavam as mentes dos turinenses, revelando o quanto estavam em desajuste com os questionamentos da era moderna, se assemelha ao que Brecht discutia em território alemão.

Uma parte considerável da crítica teatral de Gramsci é dirigida aos trabalhos de Pirandello, onde por vezes ressalta e exulta sua qualidade e em outras ocasiões torna-se um crítico impiedoso. O próprio Gramsci, anos depois da publicação de suas crônicas, disse: “Escrevi tanto sobre Pirandello (...) o suficiente para construir um volume de 200 páginas e, na época, minhas afirmações eram originais e sem precedentes” (*apud* FIORI, 1979, p. 130). Devemos considerar que estas alternâncias também se devem ao fato de que Gramsci escrevia suas críticas ao calor do momento: logo após assistir a apresentação e, às vezes, sem ter conhecimento prévio do texto. Caso a apresentação não tivesse sido das melhores – pelos inúmeros aspectos que envolvem uma apresentação teatral – traria impactos em sua crítica publicada no dia seguinte. Esta crônica de Gramsci a uma das peças de Pirandello é um exemplo disso:

Assim é (se assim parece) de Pirandello. A verdade em si não existe, a verdade não é mais do

que a impressão personalíssima que cada homem retira de um certo fato (...) Os três atos de Pirandello são um simples fato literário, carente de qualquer conexão dramática e de qualquer conexão filosófica: são um puro e simples agregado mecânico de palavras que não criam nem uma verdade, nem uma imagem. (GRAMSCI, 1968, p. 228)

Gramsci não poupa Pirandello em suas duras palavras. Imediatamente após o espetáculo empreendia seu veredito. Para ele, o que estava em jogo era a busca de um teatro que correspondesse às suas expectativas em relação ao mundo e ao papel do homem na sociedade. Não importa se Gramsci havia assistido a uma apresentação não tão boa ou diferente daquilo que tinha sido vislumbrado por Pirandello, o importante era o que os seus olhos viam e que inundava as salas teatrais turinenses. Encontrar em Brecht paralelos teatrais críticos com Gramsci em relação ao teatro não são muito difíceis e o exemplo citado deste último em relação a Pirandello os aproxima ainda mais. Não vamos entrar nos detalhes dessa possível aproximação, mas “o poder de quebrar os costumes tradicionais dos espectadores, de sacudí-los e de arremessá-los para além das percepções artísticas de sempre” explorado por Niksa Stipcevic em *Gramsci e i problemi litterari*, dão conta de construir tal aproximação:

Em quase todo o teatro contemporâneo encontramos marcas das concepções literárias e das inovações teatrais de Pirandello. Em escritores bem diferentes, mas similares, sob algum aspecto, como Ionesco, Beckett, Brecht, Adamov, Audiberti, podemos reencontrar muitíssimos elementos 'pirandellianos', tanto na orientação do pensamento, no tratamento psicológico e no modo de abordar o problema da personalidade, quanto na própria técnica teatral que, de Pirandello até nós, se transformou completamente. É compreensível que essa influência não tenha podido ser prevista por Gramsci. De fato, essa influência foi sendo exercida nos escritores citados somente após as mortes de Gramsci e Pirandello. (STIPCEVIC, 1968, p. 116)

É justamente a visão de Gramsci sobre as inovações teatrais de Pirandello que, segundo Stipcevic, vai influenciar toda uma futura

geração de dramaturgos, entre eles Bertolt Brecht. A discussão que Pirandello traz para o teatro mexe com suas próprias estruturas e fundamentos. Talvez seja isso que tenha feito Antonio Gramsci dar especial atenção ao seu teatro.

Voltando a Brecht e à Alemanha, vamos agora nos concentrar nas análises críticas a respeito de sua produção teatral da primeira fase – não só em relação à montagem teatral de *Na selva das cidades* - e na sua aproximação com os críticos da época. Logo no primeiro exemplo veremos explicitadas as duas possibilidades. Próximo à estreia, em Munique, da peça *Tambores na noite*⁶², Brecht escreve a Herbert Jhering pedindo-lhe que se refira de modo favorável à peça. “Eu sei o que estou lhe pedindo, mas para mim muito depende disso” (*apud* EWEN, 1991, p. 89). Isso nos revela três aspectos importantes: o poder da crítica perante o trabalho da nova geração de dramaturgos, a capacidade de negociação de ambos os lados e o peso das relações que extrapolam ao ambiente profissional. Em relação às críticas, elas nos dão um primeiro parâmetro sobre a recepção do trabalho de Brecht nos primeiros anos da década de 1920:

Herbert Jhering: “Este poeta de 24 anos mudou da noite para o dia a fisionomia literária da Alemanha. Com Bert Brecht nosso tempo ganhou um novo tom, uma nova melodia, uma nova visão. (...) Desde a época de Wedekind não temos uma experiência tão perturbadora para a nossa alma”. (*apud* EWEN, 1991, p. 90)

Julius Bab: “Uma energia arrepiante e retumbante (...) Um áspero grito de uma garganta afogada em sangue”. (*apud* EWEN, 1991, p. 90)

Alfred Kerr: “(...) talento óbvio, mas dificilmente será uma obra autônoma, apesar de seu frescor natural. (...) Brecht deve continuar sendo uma esperança”. (*apud* EWEN, 1991, p. 90)

⁶² *Tambores na noite* é um drama que narra a volta de um soldado para sua casa e que transcorre durante a revolução de Spartacus em Berlim. O protagonista é o soldado Andreas Kragler. Nesta peça, Brecht revela uma afinidade com Woyzeck, de Büchner. Mas ao contrário de Woyzeck, Andreas tem uma grande vantagem: ele escolhe sobreviver. Andreas Kragler pode ser comparado ao caos seguido com o fim da revolução que instaurou a República de Weimar e também com o caos que era o próprio Brecht. Ver BORNHEIM, Gerd. *Brecht. A estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

As críticas de Jhering, Julius Bab e Alfred Kerr, indicam com certa clareza o lado que cada um ocupa e as visões dos três sobre *Tambores na noite*, peça anterior a *Na selva das cidades*. Entretanto, é importante destacar também as observações de Otto Münsterer, amigo de Brecht, na noite da estreia da peça, ao valorizar o poder dos elementos e da linguagem colocada em cena, em detrimento de uma apresentação não tão expressiva quanto se esperava (EWEN, 1991). Alfred Kerr, do *Berliner Zeitung*, talvez tenha sido um dos críticos que mais olhou com reservas para o trabalho de Brecht. Por vezes chegava a ser lacônico em suas críticas pelo tanto que não queria comprometer-se com sua visão das peças do jovem dramaturgo revolucionário. Para ele, Brecht era apenas um caos com possibilidades em sua primeira fase. Sua opinião sobre *Tambores na noite* parecia confirmar isso.

Nas suas primeiras peças, Brecht encontrou obstáculos complicados de serem transpostos. A aceitação por parte da crítica favorável e as reservas políticas e artísticas em sentido contrário se depararam com um capítulo da história brechtiana difícil de assimilar: a peça *Na selva das cidades*. “Drama estranho é *Na selva das cidades*, extremamente original na sua fusão de elementos expressionistas, neo-realistas e outros que hoje se chamariam de absurdos” (ROSENFELD, 1968, p. 125). Por ocasião de sua estreia em Munique, em fevereiro de 1923, até seu mais fiel e defensor crítico, Herbert Jhering, encontrou dificuldades em elogiar a peça. Mesmo assim - apesar de ser a peça considerada a mais incompreensível de Brecht até hoje - conseguiu encontrar qualidades na nova produção do dramaturgo e amigo:

Herbert Jhering estava quase sozinho na sua aprovação sem reservas. Insistia em que Brecht agora dominava o “complexo dramático” de inter-relacionar entre si personagens vivas. “Garga vive unicamente através de Shlink, e Shlink através de Garga”. Ele criticava o gosto teatral de então, que só aprovava o convencional e filisteu e combatia o não-convencional e a originalidade. De certa forma, punha o dedo no próprio nervo da peça, declarando que na realidade ela refletia o espírito da época, quando se erguiam linhas de combate não tanto no campo político, mas sim no campo cultural e moral. (EWEN, 1991, p. 105)

As opiniões de Jhering sobre *Na selva das cidades* - principalmente em relação ao fato de Garga viver através de Shlink, e Shlink através de Garga - também estarão presentes na análise do

próximo capítulo. Com relação ao impacto da peça junto aos demais críticos, é importante trazer para a discussão o estrago que a crítica de Julius Bab queria promover após a apresentação da peça. Ele colocou Brecht, seus amigos e os críticos favoráveis ao seu trabalho todos no mesmo nível de entendimento. Para ele, concordar e estimular o caos proposto por Brecht em suas peças era como valorizar algo dispensável na obra dele. Para Julius Bab, Brecht jamais alcançaria o sucesso enquanto estivesse mergulhado no caos.

Em *Eduardo II*, escrita entre 1923 e 1924 - adaptação de Brecht para o texto histórico de Marlowe - Julius Bab encontrou a sua glória crítica ao atrelar Brecht a um possível estancamento criativo. Na sua visão, ele havia parado no tempo. Era visível que o teatro de Brecht poderia ser tudo, menos algo acomodado a qualquer regra ou definição que fosse. Nas palavras de Bab: “Brecht, o camelo de feira (...) com seu indicador invisível” (EWEN, 1991, p. 115). Mas *Eduardo II* revela, segundo Bornheim (1992), a despeito da opinião dos críticos contrários, os primeiros talentos indicativos de Brecht como diretor. Bernhard Reich, diretor do teatro *Kammerspiele* de Munique, onde *Eduardo II* fez sua estreia, ao observá-lo na direção, via um homem determinado que não aceitava ser contrariado em sua proposta estética e que, ao dirigir-se aos atores, cobrava deles algo além do que estavam acostumados naquele tempo. É em *Eduardo II* que vemos Brecht, pela primeira vez trazer para cena elementos da sua futura teoria do estranhamento – *Verfremdung* - (ROSENFELD, 2010). E, mais uma vez, vemos Herbert Jhering valorizando o trabalho de Brecht, ao apontar um fato novo e totalmente relevante para o jovem dramaturgo: a des-heroificação da realeza. Tão importante para os questionamentos que se seguiam à passagem do Império para a República de Weimar. Para Jhering a apresentação de *Eduardo II* coloca em cheque o teatro clássico quando aproxima o conceito de grandeza do humano ao reduzir a distância entre eles. (BORNHEIM, 1992).

Eduardo II foi um ponto importante na definição, pelo menos da percepção da crítica, de uma virada qualitativa na obra do jovem dramaturgo, concretizada na sequência em *Um homem é um homem*, que estreou em setembro de 1926. É nesta peça que vemos pela primeira vez uma mudança de fato no personagem central. O que não conseguimos ver em Kragler e Garga – a transformação efetiva do homem – materializa-se em Galy Gay. É em *Um homem é um homem*, que encontramos uma curva no desenvolvimento do personagem que justifica uma mudança dramática. “Brecht rompe definitivamente com o teatro clássico que postulava um homem eterno frente a um

mundo que não era menos eterno. (...) Para ele, ao contrário, o homem é um ser que muda” (DORT, 2010, p. 290). O Galy Gay da primeira cena sai transformado no desfecho da peça. Fato que se comporta de maneira diferente em Garga de *Na selva das cidades*.

Um homem é um homem não foi um sucesso, mas conseguiu cooptar para o lado de Brecht um novo crítico que antes já havia se mostrado reticente em relação a ele:

Lion Feuchtwaner escreveu uma crítica fervorosamente apreciativa em *Die Weltbühne*, apontando a maestria com que a obra lidava com a improbabilidade e com a maravilhosa “lógica interna” da transformação de Galy Gay. Ele ficou especialmente entusiasmado com a oração fúnebre proferida sobre o cadáver de Galy Gay pelo próprio Galy, e não conseguia se lembrar de “outra cena escrita por um contemporâneo que pudesse sequer aproximar-se dessa em grandeza de invenção grotescamente trágica e em concepção fundamental”. (EWEN, 1991, p. 125)

Assim como Lion Feuchtwaner, Herbert Jhering viu na estrutura da peça o mecanismo da máquina do mundo em movimento na transformação do homem. Na peça “cada personagem de Brecht é uma personagem em transformação” (DORT, 2010, p. 290). Já o crítico Bernard Diebold viu uma bandeira bolchevique no título da peça e alfinetou o autor ao dizer que viu pouco de modernidade em alguém tão glorificadamente moderno. Uma afirmação vazia que não levava a lugar algum. Não se debruçava sobre a peça, nem explicava o que seria moderno para ele ou para Brecht.

A fortuna crítica que delineou a vida de Brecht, dentro e fora da Alemanha, principalmente em sua primeira fase foi marcada por um embate duro e ininterrupto de opiniões que caminhavam em direções diametralmente opostas. Até em peças que alcançaram um sucesso estrondoso, como é o caso de *Ópera dos Três Vinténs* - escrita e estreada em 1928 - já pertencente à sua segunda fase, o duelo da crítica foi feroz. Enquanto que de um lado a peça era celebrada, do lado da direita política era considerada um lixo em homenagem ao bolchevismo (BORNHEIM, 1992).

Para finalizar as discussões propostas aqui, destaco as reflexões empreendidas por Brecht a respeito das funções da crítica de arte. Neste quesito as relações e as influências de Walter Benjamin são decisivas para o pensamento brechtiano. Erdmunt Wizisla, no livro *Benjamin y*

Brecht. Historia de uma amizade, relata a aproximação de ambos em relação a este assunto:

Benjamin y Brecht habían dedicado reflexiones complejas y refinadas al concepto, el contenido y la función de la crítica; sus reflexiones forman parte de los presupuestos del proyecto de la revista. Fueron experiencias distintas las que los llevaron a ocuparse de la crítica, y fueron diferentes formas de crítica las que encontraron. Benjamin y Brecht concebían y usaban la crítica como instrumento de teoría social. (WIZISLA, 2007, p. 140)

Os caminhos seguidos pelos críticos de arte, em especial de teatro, haviam despertado a preocupação e o desejo de reflexão de Brecht em relação ao papel social da crítica. Os exemplos citados anteriormente, tiveram a finalidade de trazer para a discussão uma noção geral do impacto negativo dos críticos na obra de Brecht. Exemplos que podem servir de parâmetro para a crítica igualmente destinada a jovem classe artística no mundo moderno. Brecht e Benjamin não se calaram quanto a isso. Críticos como Alfred Kerr ou Julius Bab, possivelmente inspiraram Walter Benjamin a escrever, em 1929, um artigo intitulado *O baixo nível da crítica literária na Alemanha*. Sobre este ponto, Erdmut Wizisla afirma:

Las concepciones que Benjamin y Brecht tenían sobre como definir la función de la crítica convergieron sin que se borrasen las diferencias. Constataban una decadencia de la crítica, que en su opinión se basaba en la carencia de concepciones transparentes y pautas críticas. Los juicios estéticos subjetivos habían sustituido a los programas meditados, estratégicos, y en Alfred Kerr veían al representante de esta crítica <<basada en gustos>>, <<culinaria>>”. (WIZISLA, 2007, p. 142)

Tanto Benjamin quanto Brecht consideravam que os motivos pelos quais a crítica de arte não conseguia erguer-se a um patamar mais elevado, ou seja, desempenharem seu papel social, estavam ligados à falta de transparência nos critérios e no juízo crítico ou estético envolvido. Essa discussão se fez presente por anos a fio na relação entre

os dois, a ponto de considerarem efetivamente a dedicação de um número da revista *Krise und Kritik*⁶³ ao tema. Brecht chega a pedir a Herbert Jhering um artigo sobre crítica teatral contemporânea para ser publicado na revista. Mas é Benjamin quem vai apontar um fator que coloca a crítica de arte definitivamente como um dos fatores daquele mundo em mudança que mereciam cuidado e atenção. E que a mesma deveria ter um comprometimento com o mundo com o qual se relacionava. Walter Benjamin diz:

Si tomamos la expresión <<crítica>> en su sentido más amplio es decir como está em Kant en realidad, nos enfrentamos a uma tarefa que no se puede realizar em absoluto sin aplicar la filosofía kantiana. Yo podría escribir aquí sobre crítica teatral, sobre crítica literaria, las conocemos bien, si hubiera que expresarse sobre el comprometimento crítico de los acontecimientos o ante el mundo em general, eso sí sería difícil". (apud WIZISLA, 2007, p. 143)

Da mesma maneira que o teatro e todas as artes deveriam comprometer-se em dialogar com o seu tempo e a partir disso transformar e transformar-se com ele, a crítica deveria fazer o mesmo. Quando Brecht defende uma crítica consciente em relação às suas peças e ao trabalho de outros artistas em diferentes áreas, ele não aspira a uma crítica assumidamente favorável, mas a uma crítica que também seja um vetor de mudança (EWEN, 1991). Se o mundo está em transformação é preciso que se olhe para ele e que se perceba isso criticamente ao invés de rejeitá-lo com base em teorias com inclinações políticas e desajustadas a um momento de rupturas (WIZISLA, 2007).

Depois de analisar um arsenal crítico onde Brecht se apresenta às vezes como juiz, em outros momentos como réu e, na maioria deles, como teórico, é possível vislumbrar uma resposta viável para a pergunta que fizemos no início destas reflexões: qual deveria ser o papel da crítica de arte? De assumir o seu papel social e dialogar com a produção artística do seu tempo.

⁶³ *Krise und Kritik* era o nome da revista que foi projetada por Walter Benjamin e Bertolt Brecht entre os anos de 1930 e 1931. Herbert Jhering, um dos críticos mais influentes da época, seria um de seus editores e a revista contaria com a colaboração de Ernst Bloch, Siegfried Kracauer, Alfred Kurella e Georg Lukács. A revista nunca foi publicada, mas merece atenção por representar um exercício de desenvolvimento de uma política artística nos anos que antecederam à ditadura nazista. Ver WIZISLA, Erdmunt Wizisla. *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad*. Buenos Aires: Paidós, 2007, p. 127.

As questões que as artes impunham ao mundo no início do século XX estavam muito além do juízo estético dos críticos da época. Ciente disso, Brecht não só inventou seu jeito de fazer teatro, como trabalhou arduamente para ver uma crítica compatível com esse novo teatro. Se o teatro precisava mudar, a crítica também deveria. Do mesmo modo que no teatro, as outras artes viveram experiências semelhantes. Fato que fez com que intelectuais poderosos e brilhantes, como Walter Benjamin, se dedicassem ao papel da crítica de arte no mundo moderno.

Os caminhos trilhados por Brecht em seu teatro, especialmente os compreendidos entre os anos de 1919 a 1924, expostos neste e no capítulo anterior, nos oferecem um leque de possibilidades que nos habilitam para a análise do material textual de *Na selva das cidades*, que será materializado no próximo capítulo. A partir das ruas, esquinas e subterrâneos de Brecht, vamos em frente. A selva de pedra nos espera.

4 NA SELVA DAS CIDADES

A cidade de asfalto é meu lar. Recebi a extrema-
unção já no princípio, assim como jornais, álcool,
tabaco. E vou contente, desconfiado e indolente
até o fim.

Bertolt Brecht

4.1 PRÓLOGO PARA UMA LUTA ANUNCIADA

4.1.1 Primeiro e segundo rounds

A análise de *Na selva das cidades* que será empreendida aqui assumirá a mesma estrutura ou jogo cênico proposto por Brecht ao escrever o texto equiparando-o às regras de uma modalidade esportiva específica: o boxe. Da mesma maneira que a peça é dividida em onze cenas equivalentes a onze lutas diferentes ou a onze *rounds* de uma mesma luta, a análise seguirá o percurso das cenas estanques onde os principais oponentes ou protagonistas enfrentam-se numa batalha pela sobrevivência na grande metrópole Chicago. A estrutura definida por Brecht na peça, se assemelha ao que Walter Benjamin – citando o texto *As Ideias e a Épocas*⁶⁴ - estabelece como condição ao tratar de jogo e prostituição na modernidade. “O jogo ignora totalmente qualquer posição conquistada, qualquer antecedente (...) Que recorde serviços passados” (*apud* BENJAMIN, 1989, p. 267). É sobre este percurso de cenas isoladas ou que ignoram a cena anterior, que encaminharei estruturalmente a análise de *Na selva das cidades*. Contudo, para que se possa extrair o máximo dos temas suscitados na discussão do material dramaturgico exposto, foram criadas e incorporadas três novas regras: tratarei das onze cenas como onze *rounds* de uma mesma luta⁶⁵; o personagem George Garga será o fio condutor por onde será trilhado o caminho - o que não significa que será tomado o seu partido na luta. George Garga será apenas o veículo por onde caminharemos; e a outra

⁶⁴ Alain, Paris, 1927, I, p. 183-184. BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo. Obras Escolhidas III*. Op. Cit. p. 267

⁶⁵ A leitura crítica da peça equiparando as cenas aos *rounds* de uma mesma luta é possível e justifica-se na medida em que a análise se propõe, apesar da fragmentação das cenas, a pensar a peça como um todo a partir dos assuntos levantados na discussão. Alguns críticos também defendem a peça como onze cenas representativas de onze lutas diferentes.

nova regra é que será feita uma divisão das cenas em três grandes blocos para análise. Com isso poderá ser analisado o conjunto de cenas sob determinados e diferentes aspectos, em vez de analisar cada cena separadamente. O primeiro bloco, que iniciamos aqui, vai tratar do ponto de vista de Brecht sobre um novo jeito de fazer teatro, da apresentação das personagens centrais e das definições do jogo proposto pelo autor. Na primeira e segunda cena da peça, o conflito é estabelecido entre George Garga e Shlink e ambos partem para uma luta aparentemente sem motivo algum. A principal questão aqui é a perspectiva do indivíduo em relação ao outro indivíduo num embate desmedido proporcionado por uma grande cidade, mediados, num primeiro momento, pelo poder do dinheiro, pela sexualidade e pelo jogo. No segundo momento - dividido em duas partes - compreendido entre a terceira e a nona cena, é onde teremos o desenvolvimento de novos temas - além dos já apontados no primeiro bloco - e também o acesso a possíveis chaves ao que Brecht vislumbra discutir com a peça. Questões como liberdade, solidão, desagregação familiar, sexualidade, ganância, amor, o poder do dinheiro e a dura batalha pela sobrevivência nas cidades de quem migrava do campo, surgem ou reaparecem em quantidade suficiente para que possamos estabelecer conexões entre a Chicago de *Na selva das cidades* e o momento delicado por que passava a Alemanha no pós-guerra. Em Chicago, podemos encontrar paralelos com as dores e as delícias, a meu ver, de se viver numa grande metrópole como Berlim e antever o olhar crítico de um jovem Brecht como parte integrante de uma engrenagem em constante ebulição. O terceiro bloco, marcado pela décima e décima primeira cena, compreende ao que Brecht chamou de *round* final e onde ele supostamente nos indica um desfecho para a luta entre Shlink e Garga. E onde faremos uma amarração com os temas levantados durante a análise da peça.

O primeiro ponto importante a ser discutido está explícito já no prólogo e refere-se às preocupações de Brecht em relação ao teatro que se fazia na época. O teatro, como já dissemos, nos primeiros anos da era moderna, tanto na Alemanha quanto em diferentes lugares do mundo, ainda estava atrelado a um passado clássico e não respondia às questões impostas pelas constantes transformações políticas, sociais, econômicas e artísticas da era moderna. Brecht já havia diagnosticado isso muito antes de escrever *Na selva das cidades*. As suas duras críticas ao teatro alemão e suas tentativas iniciais de pensar um novo teatro, que já aparecem em *Baal* e *Tambores na noite* - peças anteriores à *Na selva das cidades* - o impulsionaram em sua tentativa até então mais ousada,

pelo menos sob o ponto de vista da estrutura dramática. O que Brecht nos oferece no prólogo pode ser um forte indício:

Os senhores estão em Chicago, no ano de 1912. Vão ver a inexplicável luta entre dois homens e assistir à decadência de uma família que veio do campo para a selva da grande cidade. Não quebrem a cabeça para descobrir os motivos dessa luta, mas procurem participar das jogadas humanas. Julguem com imparcialidade os métodos de luta dos adversários e dirijam o seu interesse para o “round” final. (BRECHT, 1987, p. 11)

Brecht era apaixonado por esportes e pelo boxe em especial, o que naturalmente o influenciou na escolha temática da peça. Mas o que está em jogo e que podemos extrair deste trecho é que, ao revelar as regras da luta ou da peça logo no início - e sem se preocupar em antecipar o que o espectador iria enfrentar - ele levanta duas questões capitais para a cena teatral na qual estava inserido. A primeira delas é que oferece pistas de que haverá uma tentativa de se pensar o teatro de um jeito diferente: através de uma luta de boxe. O que indica uma tendência sua – já verificada em outras peças - de experimentar na prática suas novas teorias sobre o teatro, transformando o palco num grande laboratório (BORNHEIM, 1992). O que ele propõe em *Na selva das cidades* é totalmente novo em relação às suas peças anteriores. A estrutura - de pensar a peça como onze cenas isoladas ou *rounds* de uma luta – remete às influências de Strindberg e sua *técnica de estação*, que se assemelham muito ao que Brecht estabelece na peça. Strindberg e a *técnica de estação*, como já vimos no capítulo anterior, são decisivos para o desenvolvimento do teatro expressionista alemão. O *expressionismo* em Brecht é constante nas peças da sua primeira fase, principalmente em *Baal* e *Tambores na noite*.

A segunda questão é a relação entre esporte e teatro, e a prevalência do primeiro sobre o segundo. Como já foi explicitado de forma mais ampla no capítulo 2, o poder do dólar e o fascínio pelo modo de vida americano era um sonho disseminado por toda a Europa. De acordo com Ewen (1991) a América significava um sonho de liberdade - tão distante dos alemães no início dos anos 1920 - e encantava com sua música, com seus espaços abertos, seus edifícios e seus esportes, principalmente o boxe - vivo na imagem idealizada dos pugilistas. Brecht, que também estava impactado com o *american dream*, percebeu na força dos esportes e no seu público considerável, uma alternativa

possível para o teatro. Para isso fez um raciocínio que podemos construir assim: ao aproximar o teatro do boxe, iria aproximar o teatro do público, que andava sumido das salas de espetáculos. O boxe tornou-se um dos emblemas da modernidade. E o boxeador com sua sobriedade, concentração, tensão – estados de espírito partilhados com seu público – estimulava a imaginação de intelectuais que sonhavam ver no teatro as multidões arregimentadas pelo boxe (GUMBRECHT, 1998). Brecht não queria inventar nada de novo, apenas atrelar o teatro a uma onda moderna forte demais para ser deixada de lado. E foi isso que tentou fazer:

Mas é por aí que se deve procurar uma saída para a marginalização do teatro: ele deve aproximar-se do esporte. Não se trata tão-somente de conquistar para o teatro aquele público debandado por uma bem arquitetada publicidade; nem de montar espetáculos em um campo de futebol. O que se quer agora é mudar a própria natureza do teatro, e de tal sorte que ele se aproxime dessa realidade maior, em tudo convincente, que é o público dos esportes. Em artigo publicado em fins de 1936 em um jornal berlinense, Brecht começa com uma frase que vale por uma bandeira: “Nossa esperança está no público do esporte” (I, 60). (BORNHEIM, 1992, p. 71)

O que Bornheim aponta no trecho acima, e que vemos transposto para o prólogo, é uma tentativa, mesmo que ainda desnorreada, de salvar o teatro. Ao contar para o público que ele assistiria também a uma luta de boxe, mesmo que metafísica, ele poderia encantar e cooptar o espectador logo no início do espetáculo.

Outros dois aspectos importantes que merecem atenção no prólogo são o caráter niilista⁶⁶ ali exposto - que perdurará por toda a peça - e o destaque para o papel da vida na cidade para a transformação do indivíduo. Quando Brecht diz que veremos uma inexplicável luta entre dois homens e a decadência da família e pede que nos concentremos nos métodos da luta, ele está chamando a atenção para a

⁶⁶ *Na selva das cidades*, mesmo pertencendo à primeira fase de Brecht, onde vemos uma influência maior do *expressionismo*, traz pela primeira vez a presença do *niilismo*. A completa e total desvalorização e morte do sentido, e a consequente falta de finalidade já pode ser encontrada no prólogo da peça. A questão niilista em Brecht ganhará mais força no período delimitado pelas peças da sua segunda fase, quando faz uma migração gradual do *expressionismo* para o *niilismo*.

ausência total de sentido e seus consequentes porquês, próprios do *niilismo*; e também para a sobrevivência nas cidades. E quando nos pede para não julgarmos, estaria nos incitando a ter fé no poder de transformação da engrenagem da cidade agindo sobre o indivíduo? As sociedades modernas, em contraste com as sociedades ditas tradicionais, são, em sua essência, exemplos de sociedades em constantes mudanças (HALL 2002). Ainda segundo este autor, estas mudanças, sempre rápidas e constantes são acompanhadas pelo indivíduo. Diante das dificuldades que o dia-a-dia impõe – em sua variabilidade e mutação - o cidadão é capaz de tudo para sobreviver, inclusive transformar a si mesmo.

A ideia de aproximar o teatro aos esportes teve início, meio e fim em *Na selva das cidades*. O próprio Brecht dá as pistas para isso quando, anos mais tarde, justifica os motivos pelos quais escreveu a peça. Segundo Bornheim (1992), além da paixão pelo boxe, Brecht afirmou que foi motivado por uma péssima apresentação de *Os bandidos*, de Schiller, onde a única coisa que restava da peça era uma luta sem sentido; e por uma concepção sua de que a história era dividida em capítulos que se renovavam a todo instante. Esses motivos, em especial a sua visão sobre a história, revelam os pensamentos de sua juventude e uma consciência política que ainda não haviam alcançado os ideais marxistas. Cabe lembrar que, algumas das peças da primeira fase de Brecht foram revistas por ele em sua fase mais tardia: *Baal* ganhou nova concepção e *Um Homem é um Homem* foi reescrita algumas vezes. *Na selva das cidades* não permitia nem permitiu isso. A sua estrutura e a visão sobre o indivíduo - segundo o que o próprio Brecht viria a constatar anos mais tarde - eram limitantes o suficiente para a peça ser abandonada.

Sobre a estrutura da peça e sua sequência linear - embora nada lógica - de cenas, vale destacar o fato de que a cada novo *round* Brecht anunciava um vencedor. Não há um anúncio explícito, apenas sugerido. Mas com isso podemos perceber o quanto estava envolvido com a realidade do boxe quando escreveu a peça. Brecht escolhe cuidadosamente o vencedor de cada *round* para que coincida sempre com o terreno do adversário. Shlink consegue suas maiores vitórias no trabalho e na casa de Garga. E este empreende suas vitórias na empresa de Shlink e em territórios assumidamente neutros ou pertencentes às paisagens urbanas de Chicago. A questão de Garga vencer sempre Shlink no ambiente externo da cidade pode apontar caminhos para a prevalência da força física de um sobre o outro. Na luta pela sobrevivência na cidade, vale sempre a lei do mais forte. “Olho por

olho, dente por dente” (BRECHT, 1987, p. 23). Essa frase dita por Garga na cena 2, por diversas vezes repetida em partes ao longo da peça, dá a dimensão de que o personagem revidará com a mesma moeda do seu oponente. Mas, no caso de Garga, está intimamente ligada a sua força. É como se dissesse: “vamos lutar com as mesmas armas, mas não tenho culpa se a minha mão é mais pesada do que a sua”. O ambiente urbano os coloca em luta aberta, onde a vitória será sempre do mais forte.

Logo após o prólogo, na apresentação dos personagens, é possível vislumbrar a diferença física e de classe social entre ambos. Na descrição de Willett (1967), Shlink, um chinês de meia idade, é um rico negociante de madeiras que vai até uma biblioteca e tenta comprar a opinião de um simples funcionário, George Garga. Este é o ponto de partida para uma luta desmedida e sem motivos que se estabelecerá em seguida. Para Shlink, pouco importa a opinião de Garga, o que ele quer é comprá-la e mostrar o poder do dinheiro sobre o indivíduo na grande cidade:

SHLINK – Ofereço 40 dólares pela sua opinião sobre este livro. Que, aliás, nem conheço, nem me interessa conhecer.

GARGA – Eu posso vender pro senhor a opinião de J. V. Jensen ou de Arthur Rimbaud, mas a minha opinião não está à venda, cavalheiro.

SHLINK – A sua opinião também não me interessa. Só que eu estou disposto a comprá-la.

GARGA – A minha opinião é o único luxo que tenho. (BRECHT, 1987, p. 14)

O fato de Shlink querer comprar a opinião de Garga pelo simples prazer de mostrar que tem dinheiro suficiente para fazer o que quiser, mexe com os brios de Garga e este é o primeiro passo que o chinês dá na direção de incitar seu oponente para a luta. Isso funciona como um gatilho para a trama da peça, mas o trecho em destaque revela outros aspectos que nos interessam sobre a vida nas cidades, além do primeiro deles, que é o poder do dinheiro.

Georg Simmel no texto *A Metrópole e a Vida Mental* (1902), toca nesse ponto ao eleger a metrópole como sede da economia monetária. Ao mostrar o poder que se sustenta pelo dinheiro ou pelas relações econômicas, que permitem quantificar absolutamente tudo na vida moderna, Simmel afirma que o indivíduo, no mundo moderno, é

exatamente o quanto equivale economicamente. O quantitativo assume o lugar do qualitativo. A relação que Shlink pretende estabelecer com Garga na peça, pode ser identificada, na visão de Simmel, como algo inerente às cidades:

O homem metropolitano negocia com seus fornecedores e clientes, seus empregados domésticos e frequentemente até com pessoas com quem é obrigado a ter intercâmbio social. (apud VELHO, 1979, p. 13)

Garga é obrigado a ter relações com Shlink do mesmo modo que para Simmel o homem metropolitano é obrigado a negociar com quem se deseja e com quem não se deseja manter relações. *Na selva das cidades* traz esta questão e atribui ao poder do dinheiro o papel de condição inicial para a relação entre seus dois lutadores, e que vai durar toda a peça. Tanto que mais adiante, Shlink vai abdicar do dinheiro para supostamente combater em igualdade com seu futuro opositor. Mas quando Garga recusa-se a se vender alegando ser a sua opinião o seu único luxo, vemos dois pontos sendo colocados em questão. O primeiro deles é o fato de Garga expor suas armas. Se Shlink tem o dinheiro, Garga tem o saber. Não foi por acaso que Brecht fez de Garga um funcionário de biblioteca, e, de Shlink um comerciante de madeiras. Enquanto a biblioteca é, metaforicamente, um centro gerador de acesso ao conhecimento, a empresa de madeiras pode ser vista como um sinônimo do desenvolvimento das cidades. Afinal, com dinheiro se compram madeiras e, com elas, pode-se alimentar a base da construção civil. E foi com essa madeira de comerciantes varejistas em conjunto com o desenvolvimento dos transportes no final do século XIX, que teve início o desenvolvimento de Chicago após o grande incêndio de 1871 (SENNETT, 1988). Com isso, Brecht poderia estar querendo colocar frente a frente o poder do conhecimento versus o poder do dinheiro? É possível que sim, mas questões como essa, que giram em torno do desenvolvimento das cidades modernas, nos abrem horizontes maiores do que o embate em si. O poder do dinheiro define, mas não é a luta.

No começo da peça, parecia que o funcionário pobre resistiria ao peso do dinheiro de alguém declaradamente inculto, como assume o próprio Shlink, que não se interessa pelos livros. O intuito de Garga mostra-se inócuo quando Shlink aumenta a oferta. Parece que para Shlink, Garga não é ou não será nada além de um número, uma cifra em que a fortuna pretende atribuir um nome, um selo (BENJAMIN, 1989). Embora resista em vender sua opinião, é levado ao seu limite na medida

em que a oferta aumenta e os benefícios advindos dela se multiplicam. Com mais dinheiro, Garga poderia comprar roupas novas e dar mais conforto à sua família, mas ele absolutamente rejeita isso. Shlink, na tentativa de comprar Garga, atribui a ele um valor de mercadoria, semelhante ao que se atribui a uma prostituta. Mas Garga não quer se vender ou se prostituir. Não quer aceitar seu valor de mercadoria no mundo moderno. Walter Benjamin trata desse assunto e coloca na prostituição o melhor exemplo de identificação com a mercadoria. “O amor pela prostituta é a apoteose da identificação de si mesmo com a mercadoria” (BENJAMIN, 1989, p. 266). Essa situação caminha até configurar-se como um prato cheio para Shlink que dirá ao referir-se a família de Garga “(...) o senhor é o único que ganha algum dinheiro. E assim mesmo se dá ao luxo de ter opiniões pessoais (...)” (BRECHT, 1987, p. 16). Essa frase na boca de Shlink traz à tona uma questão delicada em que é possível fazer uma ponte com a situação alemã e a vida berlinense no início da República de Weimar. Berlim vivia um momento de miséria depois da Primeira Guerra Mundial. O capital estrangeiro estava entrando com força total e os alemães arcavam com um pesado ônus com a perda da guerra (RICHARD, 1988). Como isso deveria ser enfrentado? Render-se ao poder do dinheiro ou resistir em seus ideais? A situação seria aparentemente simples de se resolver, caso os alemães não estivessem com o orgulho ferido e a auto-estima em baixa. Mas a questão central não é essa. O que Shlink – um estrangeiro em Chicago - representa para Garga e, consequentemente para sua família, é o mesmo que o dólar – estrangeiro aos alemães – representava para as classes sociais menos favorecidas na Alemanha, especialmente nas grandes cidades, como Berlim, no pós-guerra. Era como se Brecht quisesse perguntar: como um operário deve se comportar diante do poder de industrialização e do crescimento das cidades? Entrar no jogo e colocar comida na boca da sua família ou resistir a isso e voltar para a vida no campo? Vender-se por completo para Shlink ou fazer quorum para a miséria instalada nos centros urbanos, sonhando com dias melhores? Essas perguntas - tão pertinentes e atuais - podem ser respondidas à luz da análise do modo de produção capitalista feita por Marx. O poder econômico como mediador das relações invariavelmente leva à exploração de um dos lados e cria as condições para a sua própria extinção (BENJAMIN, 1994).

O contexto em que se estabelece a relação de compra e venda entre Shlink e Garga também traz para o centro da questão o envolvimento da família e dos sonhos na cidade grande. Como veremos a seguir em *Na selva das cidades*, a migração de famílias inteiras do

campo para a cidade, com o intuito de uma melhor condição de vida, impulsionadas pelo desenvolvimento industrial dos grandes centros, era um fato comum de Chicago a Berlim, passando por qualquer grande metrópole mundial. O que acontecia com essas famílias, na maior parte das vezes, é que eram obrigadas a se submeterem a uma situação de vida precária e sujeitar-se ao que lhes era oferecido. O que Shlink queria fazer com Garga seria o mesmo? Vamos adiante.

Se por um lado George Garga é atacado em sua pobreza de funcionário de biblioteca, por outro, a situação piora ainda mais. É bombardeado também num ponto teoricamente fraco e que igualmente é decorrente da falta de dinheiro: as dificuldades de sobrevivência da sua família na grande Chicago. Shlink usa o poder do dinheiro para atacar a base da família e desestruturar Garga.

Não importa se estamos em Chicago, Nova Iorque, Londres, Paris ou Berlim. Desde a Revolução Industrial, o processo de formação das cidades foi acompanhado por um intenso movimento do campo para as cidades. A migração era o sonho de uma vida melhor numa grande metrópole apesar das condições duras a que eram submetidos os indivíduos. Isso faz com que as cidades sejam, até hoje, um símbolo de atração e repulsa. Ao mesmo tempo em que exercem fascínio, impõem condições muitas vezes subumanas de existência (EWEN, 1991). A família de Garga vivia isso em Chicago. Shlink sabia e foi direto ao ponto:

SHLINK – A sua família, que veio do campo...

GARGA – Dorme em três numa cama só, ao lado de um esgoto arreventado. Eu para conseguir dormir de noite, eu fumo. As janelas trancadas, porque Chicago é uma cidade fria. Se os senhores ficam satisfeitos com isso. (BRECHT, 1987, p. 15)

O que Garga revela no trecho acima vai além de uma simples constatação da realidade habitacional da sua família. A situação sugere a fragilidade diante do poder do dinheiro nas cidades. Se tivessem mais dinheiro, não escolheriam aquele lugar e aquelas condições para se instalarem. Isso é importante para a peça porque Shlink vai desestruturar a família de Garga, a partir da ótica econômica, na medida em que este a abandona e abre as portas para que o chinês se instale. Mas sob um ponto de vista mais amplo – ligado à projeção do sonho de uma vida melhor - a relação das famílias que migram do campo com as metrópoles é de total ambivalência. Ou seja, não se pode pensar a cidade

sem se pensar o campo e vice-versa. É certo dedicar ao dinheiro um papel decisivo no estabelecimento geográfico das famílias nos grandes centros, mas não é só por ele que vai se criar uma relação de comparação entre campo e cidade na constatação diária da dura realidade cotidiana da vida urbana. A família de Garga em *Na selva das cidades* é um exemplo disso. Assim, podemos ver, em princípio, que se a família de Garga vivesse na cidade desde sempre, sua descrição não seria um tanto quanto melancólica como de fato foi. Ela seria apenas uma descrição. Mas não, a escolha das palavras e os aspectos valorizados, como o modo precário com que dormem e o cheiro de esgoto, nos sugere a ideia de que no campo a situação fosse diferente, ou seja, melhor. Embora Brecht ainda não se refira ao campo nesse momento, na história da formação das comunidades humanas, que remonta ao período da antiguidade clássica, sempre esteve clara a ligação entre a terra de cada um, de onde retiramos nossa subsistência, com a cidade, cenário das realizações das sociedades humanas (WILLIAMS, 1989). E quando Garga diz que para dormir ele fuma, está referindo-se a um dos vícios do mundo moderno, que ao lado do álcool e de tantos outros, são comuns na vida da cidade, não no campo. Vícios estes já cantados por Brecht no poema *Sobre o pobre BB*, destacados na epígrafe deste capítulo. O fato de Garga fumar nos remete a duas possibilidades: o ato de fumar como um estado de reflexão e como um estado de tensão psíquica. Com relação à primeira possibilidade de entendimento, Lehmann diz:

Brecht desejava o espectador pensante e se possível – como sabido – fumante. Mas o ato de fumar deveria ser signo de sua serenidade distanciada, não exatamente a manifestação de um lapso de tempo (como o fogo que Genet critica). O espectador brechtiano não mergulha em seu estar-aqui emocionalmente fundido com os processos cênicos (isso seria tomar parte no acontecimento dramático), mas fuma relaxado, distanciado, em “seu” tempo. (LEHMANN, 2007, p. 304)

A visão do autor, sobre o ato de fumar em Brecht, vem de sua observação sobre a coerência do fato ao longo de toda a obra de Brecht, principalmente em relação ao distanciamento ou *estranhamento* brechtiano. Mas é perfeitamente possível ver esse distanciamento – mesmo que Brecht não tenha intencionalmente feito isso – em *Na selva das cidades*. Quando Garga fuma antes de dormir, ele reflete sobre a sua

vida na cidade. Sobre a outra possibilidade – fumar como estado de tensão psíquica – vale destacar o que aponta Gumbrecht no livro *A modernização dos sentidos*:

Para o filósofo Theodor Lessing, o boxeador pertence a um grupo de figuras modernas que ao fumar torna visível um estado constante de alta tensão psíquica: “Dann nämlich greift man zur Zigarre, wenn innere Sammlung geboten ist. Auf dem Theater, im filme kehrt immer die bekannte Situation wieder. Zwei Politiker, um Leben und Tod ihrer Staaten verhandelnd, zwei Bankherren um Millionenunternehmen Konferierend, zünden sich die Zigarre an. Der Alpinist, über dem Abgrund schwebend, der Boxer, zum Entscheidungskampf antretend, zunächst nimmt er einen Zug aus der Zigarette”⁶⁷ (GUMBRECHT, 1998, p. 222)

Essa talvez seja uma provável justificativa em relação ao ato de fumar em Garga. A figura do boxeador atrelada ao cigarro está ligada a luta metafísica em *Na selva das cidades* na medida em que Garga, como lutador, naturalmente também é um fumante na peça. Brecht, na minha opinião, chega a ser didático quanto a isso.

Voltando à questão da migração das famílias, o duro contraste entre a vida no campo e nos grandes centros, apontado por Brecht em *Na selva das cidades* com a descrição de Garga, poderia ser visto em qualquer grande cidade alemã. Porém, essas famílias, por questões econômicas, não habitariam o centro, mas sim a periferia. No caso de Berlim, as famílias vindas do campo - ou de qualquer outra pequena cidade alemã – que se instalaram na região periférica deram origem a uma espécie de vida operária. Era no subúrbio que se encontravam as indústrias e os sonhos depositados pelas famílias ali estabelecidas. E em condições análogas à da família de Garga, fixavam suas residências.

Em *Na selva das cidades*, a periferia de Chicago é equivalente à periferia de Berlim no início dos anos 1920. A situação precária da família e os impactos disso em Garga encontram seus similares na vida

⁶⁷ Uma tradução aproximada da declaração de Lessing poderia ser esta: “Nesse caso, o homem pega o charuto quando o recolhimento é necessário. No palco e em filmes sempre se retorna a essa situação conhecida. Dois políticos a negociar a morte de seus estados e dois banqueiros a contar os milhões à luz do charuto. O montanhista, pairando sobre o abismo e o boxeador, que fuma um cigarro antes da batalha decisiva.

operária e nos cidadãos dos subúrbios berlinenses. E expõe ainda mais, em ambos os casos, as ambivalências e as diferenças da vida campestre e urbana como bem observadas por Raymond Williams no livro *O campo e a cidade: na história e na literatura*.

A cidade associou-se à ideia de centro de realizações – de saber, comunicações, luz. Também se constelaram poderosas associações negativas: a cidade como lugar de barulho, mundanidade e ambição. (WILLIAMS, 1989, p. 11)

A descrição de Garga sobre como vive sua família em Chicago, também é a descrição de famílias que em situação financeira similar já inundavam a periferia de Paris ou Londres no século XIX. Brecht a aproxima de Berlim, mas poderia ser a periferia de qualquer grande centro do passado ou do presente. A favelização urbana contemporânea cabe perfeitamente com a descrição do cheiro de esgoto sob a janela do quarto e corrobora com a opinião de Williams sobre os pontos negativos da vida nas cidades. Mas ao revelar o jeito que se vive num grande centro, como Chicago ou Berlim, quando não se tem dinheiro – situação comum na Alemanha naquele momento – Brecht também lança seu olhar para a própria formação das cidades. É certo que Berlim em 1920 já tinha uma população superior a quatro milhões de habitantes, mas o que é apontado em *Na selva das cidades* está na gênese da constituição das cidades. Se partirmos do pressuposto que o subúrbio ou a periferia, tanto em Chicago como Berlim, definiu-se principalmente, como já dito, por questões financeiras e de interesses comuns, podemos atribuir a eles os motivos constitutivos da formação dos bairros e, conseqüentemente, das cidades.

George Garga vive uma situação muito próxima ao que Ariel Gravano explora no livro *Antropologia de lo barrial* ao falar de um dos aspectos do papel do bairro na formação das cidades. Gravano (2003) trata, entre as formas constitutivas de bairros, duas delas que, mesmo sob a influência da falta de dinheiro, estabelecem-se em pólos opostos. Uma delas está ligada à periferia de Berlim, composta em boa parte por bairros tipicamente operários. A área central da grande metrópole cultural era inviável aos menos favorecidos economicamente. A outra – que a meu ver define o local de moradia da família de Garga – é aquela em que a periferia se instala nos grandes centros. Na prática, funciona assim: enquanto as famílias mais abastadas migravam para os subúrbios atrás de uma melhor qualidade de vida, no centro das cidades

estabeleciam-se aqueles que não tinham dinheiro para comprar uma casa nos subúrbios e por isso mesmo ficavam nos centros, morando de aluguel e dividindo as casas abandonadas pelas antigas famílias (GRAVANO, 2003). Podemos ver aqui a imagem projetada dos cortiços nos grandes centros e uma semelhança direta com o lugar onde mora a família de Garga. Em nenhum momento Brecht refere-se diretamente à localização geográfica e ao tipo físico da casa de Garga, mas deixa claro que o local está intimamente ligado à condição financeira da família. Era uma realidade em Berlim e também era na Chicago de *Na selva das cidades*, mas como dito acima, ocupavam lugares diferentes no mapa de cada cidade.

A pressão que Shlink exerce sobre Garga - colocando a família deste no centro da questão - parece ser calculada nos mínimos detalhes, em cada palavra que diz a seu oponente. Ele sabe que o pai, a mãe e a irmã dependem dos poucos recursos de Garga, e vai usar isso a seu favor:

SHLINK – Vende! Eu dobro o preço outra vez, para acabar logo de uma vez com isso.

(...)

SHLINK – Eu posso garantir ao senhor que pra mim duzentos dólares é uma miséria. Quase não tenho coragem de oferecer isso ao senhor.

(...)

SHLINK – Pois não. Eu só lhe peço que o senhor observe bem como andam as coisas em nosso planeta e venda.

(...)

SHLINK – Pense na sua situação econômica. Leve em conta sua posição social, ela está desmoronando. (BRECHT, 1987, p. 19)

Shlink vai minando as forças de Garga. Quando ele coloca em jogo a questão da família e a responsabilidade de Garga por ela, o está forçando a tomar uma atitude. Garga não quer vender sua opinião, mas Shlink insiste a ponto de fazê-lo explodir. A explosão de Garga, como vamos ver adiante, também estará ligada à questão do indivíduo acuado pela vida cotidiana dos grandes centros. A pressão exercida sobre ele faz com que abandone a sua família em busca da liberdade e da sobrevivência. Por mais que se possa discutir o papel da família e sua

consequente desintegração, esse primeiro bloco da análise parece caminhar para a situação limite da escolha individual. Quando Shlink pede para que Garga observe como andam as coisas no planeta e olhe para sua condição financeira, é como se dissesse a ele: você prende-se no seu orgulho e vai abandonar sua família? Sem dinheiro você não vai sustentar sua família. O que você pretende fazer? Brecht faz a escolha por Garga.

Shlink joga na cara de Garga que ele não vai a lugar algum caso não se venda. Não vai ser bem-sucedido, não vai sustentar a família, nem ir ao Tahiti, como Garga manifestou seu interesse: “Cada um escolhe a conversa que gosta. Alguns gostam do Tahiti se os senhores não se opõem” (BRECHT, 1987, p. 15). Em busca de uma liberdade imaginada da vida nas cidades, Garga parte para a luta desmedida pela sobrevivência. Recusa-se a se vender, mas isso não significa que resistiu à pressão das cidades. Muito pelo contrário, ele opta pela marginalidade, uma das formas de ceder ou de embrenhar-se no massacre das engrenagens das cidades e ser engolido por ela.

A coesão familiar para Brecht em *Na selva das cidades* é uma utopia. No desenvolvimento do texto vai ficando visível que os membros da família adotam posições ou posturas que lhes convém do ponto de vista individual. Essa realidade vai ganhando formas mais definidas com o aparecimento de Verme, Gorilão e Jane. Verme e Gorilão trabalham para Shlink. Foram comprados por ele e apenas reforçam a ideia de que todos têm um preço. Ambos passam a imagem de que é perfeitamente possível adaptar-se ao mundo moderno regado pelo dinheiro e pelos prazeres mundanos. Mas é em Jane que Brecht começa a apontar os caminhos que cada integrante da família de Garga vai seguir:

JANE – Não me olhe assim, George, isso talvez seja a oportunidade da minha vida. Você pode pagar minha bebida? É claro que não é por causa da bebida. É o seguinte: Todo dia de manhã eu me olho no espelho. Já fez dois anos. Você trabalha quatro semanas. E só quando você está cheio e tem necessidade de beber, só aí você se lembra de mim. Eu não aguento mais isto. E as noites, George. Não sou má não. É injusto que você me olhe assim. (BRECHT, 1987, p. 19)

O que Brecht coloca na boca de Jane é mais um argumento de que é impossível preservar-se diante da realidade dos dias. Jane é apresentada como uma amiga de Garga, mas a relação entre ambos vai

além. Quando ela diz que Garga não tem nada a lhe oferecer, que não tem dinheiro nem para pagar-lhe uma bebida e que o mesmo só a procura por interesse, está dando a entender que a relação de ambos vai naufragar por falta de dinheiro e pelo jeito de se viver na cidade. Ela vendeu-se e não se arrepende por isso. A relação entre eles vai desmoronando porque a vida nas cidades depende da base que o dinheiro proporciona. Esta é a opinião de Jane e dá a impressão de que Brecht coloca isso como um fato. As coisas são assim e ponto. Mas e aí, o que fazemos com isso? Se Garga não cede, ele perde as pessoas. Se ceder, perde-se a si mesmo. Não há saída. E se não há saída, o que Brecht sugere em *Na selva das cidades*? Que é cada um por si e que assim seja. Pouco importa se Garga reprova a atitude de Jane. Isso não faz diferença porque ele escolhe a fuga. A situação que Brecht coloca logo na primeira cena é capital para que se compreenda a luta entre Garga e Shlink. Para criar a relação de embate com Shlink, Garga abandona suas relações pessoais e dedica-se a outra, marcada pela luta metafísica. Contudo, a relação que é estabelecida entre Garga e Shlink é a relação do indivíduo solitário das grandes cidades. Ele relaciona-se com o outro em sua extrema solidão. A luta entre Shlink e Garga é o retrato da solidão compartilhada⁶⁸ dos centros urbanos. Na batalha diária, o cidadão cria pontos de contato com seus adversários com o objetivo de relacionar-se com eles e de superá-los. Parece que isso é um dos pontos centrais explorados em *Na selva das cidades*: a luta pela sobrevivência em busca da liberdade que leva a uma extrema solidão do indivíduo. Brecht queria saber quem é o melhor: O rico estrangeiro ou o idealista pobre? Na verdade nenhum deles. Ambos são peças de um grande jogo e a vitória, pertencerá ao mais forte. Enquanto Shlink tinha dinheiro sua vitória foi fácil. Sem ele, a história muda de figura. Entretanto, o dinheiro foi decisivo para estabelecer a luta. Caso Shlink não tivesse o dinheiro, que proporcionou a ele comprar as condições para a luta, não haveria o embate. Sob este ponto de vista, mesmo sem aceitar se vender, Garga foi corrompido pelo dinheiro de Shlink. O que

⁶⁸ A questão da solidão dos indivíduos nos centros urbanos e sua não relação com o mundo que o cerca, incluindo sua família, foi muito bem observado por Tocqueville, em *A Democracia na América*: “Vejo uma multidão inumerável de homens semelhantes e iguais, que sem descanso se voltam sobre si mesmos, à procura dos pequenos e vulgares prazeres, com os quais enchem a alma. Cada um deles, afastado dos demais, é como que um estranho ao destino de todos os outros: seus filhos e seus amigos particulares para ele constituem toda a espécie humana; quanto ao restante dos concidadãos, está ao lado deles, mas não os vê; toca-os e não os sente; existe apenas em si e para si mesmo, e se ainda lhe resta uma família, pode-se ao menos dizer que não tem mais pátria”. Ver LEWIS, Mumford. *A cidade na história*. São Paulo: Martins Fontes, 1982, p. 554.

vemos no desenrolar da ação é Shlink preparar armadilhas que vão culminar com a explosão de Garga no final da cena 1:

GARGA – Isto é a liberdade! Olha, pega meu paletó! *Tira o paletó*. Podem dividir. *Ele pega um livro na prateleira*. “Superstição! Mentira! Safadeza!”. “Eu sou um animal, um negro, mas talvez eu possa ser salvo! Vocês são negros falsos, vocês, loucos, selvagens, aventos! Negociante, você é um negro (...) Bebeu licor de contrabando da fábrica de Satanás. Este povo está entusiasmado de febre e de câncer!”. *Bebe*. “Sou pouco versado na metafísica”. “Não compreendo as leis, sou um bruto. Vocês estão enganados”.

GARGA – olha aqui minhas botas. Está fumando seu cachimbo preto, senhor? A baba pode pingar dos cantos da sua boca. Aqui está o meu lenço. Essa mulher, eu ponho em leilão. Essa papelada, eu jogo na cara de vocês. Eu quero as plantações de tabaco da Virgínia. E uma passagem para as ilhas. Eu quero minha liberdade. Quero mesmo. (BRECHT, 1987, p. 20)

Ao final desse texto, Garga sai correndo e Brecht fecha a cena 1 alguns instantes depois. O trecho em destaque revela que Shlink conseguiu o seu intento de tirar Garga do sério a ponto de ter certeza de que ele aceitará a luta. Quando Garga explode bradando por sua liberdade e atirando pedras para todos os lados, vemos um desabafo de alguém que realmente se sentia pressionado pelo ambiente das cidades. Garga tira os sapatos e o paletó e os joga a Shlink. Ele despe-se de tudo o que tem e se reduz à condição de fera pronta para a guerra quando diz “eu sou um animal, um negro, mas posso ser salvo”. A aparente calma e passividade de um pacato funcionário de uma biblioteca são substituídas por um instante de fúria de uma fera que estava adormecida. Garga revela-se em seu desejo mais profundo: ele quer a sua liberdade a todo custo. Vai viver em sua revelação a vida marginal e o abandono simbólico da família. Simbólico, porque vez por outra ele aparece em casa para visitá-los e cumprir seu papel social. Este momento de passagem, de alguém que realmente saiu do prumo é muito bem apontado por um funcionário de Shlink, chamado Skinny⁶⁹.

⁶⁹ Skinny em português significa magro. Brecht não desenvolveu esse personagem a ponto de ser possível fazer qualquer aproximação com a palavra em português ou alemão, que têm

SKINNY – Esse aí entrou no trilho! Quanto por toda a papelada?

SKINNY – Finalmente ele saiu da casca. Vamos levar ele embora daqui. (BRECHT, 1987, p. 21)

Skinny antecipa que Garga aceitaria o convite para a luta e arma a situação para a cena 2. Note que ele diz que Garga finalmente saiu da casca. O que Brecht quis dizer com isso? Que não se pode ficar alheio às transformações que a vida na cidade provoca no indivíduo. Não é possível escapar ao que o mecanismo da metrópole oferece. Chega um momento em que não há mais como fingir. Garga não estava feliz com a vida na biblioteca. Ele considerava sua vida atual um lugar de passagem para seu sonho de liberdade no Tahiti ou Nova Iorque, como ele mesmo dirá adiante. Shlink só fez despertar esse sentimento em Garga.

Apesar de Brecht não afirmar isso no texto da peça, deixa escapar, mesmo que sutilmente, a questão da luta e divisão de classes, impulsionada pelo dinheiro. Isso também estava claro em Berlim por volta de 1920. Mas não é em *Na selva das cidades* que Brecht conseguirá levar essa discussão adiante. O que vemos de fato são dois homens duelando no vazio e na solidão de suas existências. Brecht sinaliza, mas não aprofunda a questão social. Ele se limita ao indivíduo. E é nisso, em centrar-se na questão individual, que a peça *Na selva das cidades* perde força no contexto da obra tardia de Brecht. Mas é preciso deixar claro que essa é a visão do autor, o que não significa, necessariamente, uma verdade imutável. Suas peças, aos olhos dos críticos atuais, atestam que a obra de Brecht – assim como a de qualquer autor – pode ir muito além de suas expectativas e gostos pessoais.

Antes de ir adiante, é preciso que se acrescente um novo ingrediente à análise. Quando Garga resiste em vender sua opinião, no começo da peça, ele afirma que venderia a opinião de J. V. Jensen ou de Arthur Rimbaud. Essa é a primeira marca em *Na selva das cidades* das influências de Baudelaire, Verlaine e Rimbaud - os poetas malditos franceses do século XIX. A peça está repleta de citações de Rimbaud. E a primeira vez que uma citação aparece na boca de Garga é quando ele explode e sai da casca, como foi definindo por Skinny. Brecht escolheu cuidadosamente fragmentos do poema *Sangue Ruim*, que está em *Uma*

significados similares. Skinny era o braço direito de Shlink. O fato de seu nome ser “magro” pode indicar a condição em que vivia esse funcionário. Apesar de estar perto do dinheiro, usufruía muito pouco disso. A fome e a magreza das pessoas eram paisagem constante em Berlim. Brecht, também magro, chegou a passar fome em diversas ocasiões. Mas no texto de *Na selva das cidades* não foi possível encontrar elementos que permitisse fazer essa conexão.

temporada no inferno, de Rimbaud, para fazer a revelação de Garga. Não é coincidência que *Uma temporada no inferno* seja a inspiração de Garga - e de Brecht - para descrever o que viria pela frente em *Na selva das cidades*.

Brecht usa Rimbaud para que Garga clame por liberdade. Porque ele faz isso? Podemos encontrar em Frederic Ewen uma resposta possível:

Qual a natureza da “liberdade” defendida por Garga contra os incessantes ataques de Shlink? É seu desligamento pessoal, sua recusa a ser possuído; na verdade sua recusa a participar. Não que não haja ligação ou atração. Na verdade, tanto em *Selva* como em *Baal*, o elemento homossexual é muito poderoso. Verlaine e Rimbaud estão presentes novamente. (EWEN, 1991, p. 101)

O elemento homossexual ou, num sentido mais amplo, a questão da sexualidade na peça, ainda não está clara nesse momento. Mas é importante trazer este fato para a discussão, para que se possam estabelecer novas possibilidades para a sustentação da relação entre Shlink e Garga ou entre Verlaine e Rimbaud como sugere Ewen. Brecht não explica ou insinua abertamente uma relação homossexual entre Shlink e Garga, mas permite que o leitor ou espectador vislumbre essa possibilidade. Ao longo da peça, vemos na luta uma vontade incessante de possuir tudo que pertence ao outro. Ambos são solitários e agarram-se ao que está no alcance das mãos para manter a relação. Se existe um afeto camuflado na relação insana e inexplicável de ambos, Brecht não foi ou não quis ser claro quanto a isso. Contudo, não podemos deixar de pensar que a relação de ambos pode estar permeada pela conjunção da sexualidade com seu valor de troca. A presença do poder do dinheiro e da sexualidade é o que temos de concreto até aqui.

A situação do lado de Garga foi definida na primeira cena. Vimos nele a sua condição individual, a sua resistência, o seu desejo de liberdade, a família que migrou do campo - e os primeiros passos para a sua desintegração - além da questão da sexualidade trazida à tona pela poesia de Rimbaud. Elementos que por si só justificariam a importância da análise da peça sob o ponto de vista da cidade e das transformações que provoca nos indivíduos. A força da pressão das cidades está em Garga. A selva de Brecht é a vida nas grandes metrópoles. É a vida em Berlim. E do lado de Shlink? Como se processa o triturar da cidade sobre o indivíduo? Já ficou claro que o poder do dinheiro é seu grande

aliado – já que é absolutamente solitário - no momento em que se estabelece a luta. Mas e na luta em si, como ele reage?

O primeiro passo foi dado. Agora só falta Garga aceitar oficialmente a luta. Se Shlink venceu o primeiro combate, a cena 2 é toda de Garga. Ele vai até o escritório de Shlink e oficializa o que Shlink tanto queria. Antes de aceitar as bases, Garga toma mais um golpe de Shlink. Encontra sua irmã Marie, que assim como Jane, foi convertida em prostituta e apaixona-se inutilmente por Shlink (WILLETT, 1967). Garga não gosta do que vê e exige que Marie vá embora. Contudo é obrigado a ceder. As razões da irmã são claras:

MARIE – Eu tomo conta da roupa. Dá quase para manter a família. Porque você está me olhando desse jeito? Parece que você não tem andado bem. Eu estou me dando bem. Gosto daqui. Me disseram que você foi despedido. (BRECHT, 1987, p. 22)

As palavras de Marie caem como uma flecha no peito de Garga. A irmã prostitui-se para sustentar a família, enquanto que Garga vagueia pelas ruas. Quando a irmã diz que está se dando bem e gosta de estar lá, ela dá mais um testemunho de que na cidade é preciso fazer de tudo para sobreviver e que não há mal nisso. O olhar repreensivo de Garga não deve fazer com que esqueçamos que Brecht, no prólogo nos pede para não julgarmos os métodos. Shlink seduziu a irmã de Garga, mas a escolha foi feita por ela. A questão da escolha é como um livre arbítrio enganoso que a cidade oferece ao cidadão. Depois de roubar-lhe tudo e de deixar o indivíduo sozinho na multidão, a cidade o presenteia com uma falsa liberdade de escolha. Que escolha é essa? A escolha de quem não tem saída. Essa, em minha opinião, era a situação da irmã de Garga.

Marie é o único nome francês da peça e indica, pela segunda vez, a presença das influências francesas em Brecht, e novamente na figura de Rimbaud. Marie, irmã de Garga, que se prostitui para sustentar a família, poderia ser a personagem central de um poema de Rimbaud intitulado *As mãos de Jeanne-Marie*. O poema em questão, mesmo sem trazê-lo para a discussão, é um indicativo de que Marie pode ser o lado feminino de Garga já entregue a Shlink ou o ponto de cumplicidade que liga ambos. O fato é que com o lugar que Marie assume entre e na relação de Garga e Shlink nos remete ao que Benjamin explora no texto *Jogo e prostituição*. A luta ou jogo estabelecido entre eles, permeados pelo dinheiro, sexualidade e prostituição – já demonstrada em Jane anteriormente – traz para a discussão a importância desses elementos na

formação do indivíduo moderno. A relação dos três pode ser explicada pelo que Benjamin destaca no pensamento de Edmund Bergler em *Sobre a psicologia do jogador* (1936). Benjamin identifica o conflito entre a tríade de prazer no jogo com a tríade punitiva. De um lado a agressão inconsciente, a força onipotente e a exibição reprimida socialmente aceita. Do outro o desejo inconsciente da perda, de dominação homossexual e de difamação social. Parece-me provável que Brecht tenha estruturado a construção dos três personagens a partir desta relação, mas certamente muito antes de Edmund Bergler ter desenvolvido essa reflexão. Mas o fato é que este poderá ser um caminho para entendermos o que permeará a relação Garga-Shlink-Marie.

O passo seguinte, ainda na cena 2, já aponta nesta direção quando Garga resolve aceitar o que já estava se tornando óbvio: a possibilidade da relação pela luta desmedida da vida nas grandes cidades. Garga não quer saber os motivos de Shlink, apenas aceita a luta e também o terno novo que Shlink lhe oferece. É importante lembrar que na cena anterior Garga tira suas roupas e foge. Na cena 2 aceita a luta e uma nova roupa. O mais curioso é que o terno novo não tem bolsos. Ele reclama a Shlink que nada responde. Brecht não levou adiante esta questão, mas parece que queria criar uma metáfora em relação ao fato de Garga não aceitar se vender.

Mas o que está em jogo agora é o fato de Garga aceitar a luta pelo próprio prazer da luta e Shlink colocar-se em pé de igualdade com Garga para o combate, o que se mostrará, no futuro, um dos motivos da sua ruína:

SHLINK – Está bem. Então, vamos refletir um pouco mais sobre o assunto. Minha casa e meus negócios de madeira, por exemplo, me colocam em condições de massacrar o senhor. O dinheiro é tudo. Bom. Mas de agora em diante a minha casa é sua; os meus negócios lhe pertencem. A partir de hoje, senhor Garga, deposito meu destino em suas mãos (...). (BRECHT, 1987, p. 23)

Quando Shlink diz que o dinheiro é tudo e que com ele poderia massacrar Garga, temos mais instrumentos para perceber com mais clareza o poder do dinheiro na vida das grandes cidades. E também motivos para criar paralelos com a Alemanha de Brecht. Da mesma maneira que Shlink poderia fazer o que quisesse com o dinheiro, inclusive acabar com Garga, o poder do dólar estava ditando as regras

na Europa. Os alemães - para trazer o foco para o ponto de vista de Brecht - estavam à mercê da influência do capital exterior. Shlink é um estrangeiro bem-sucedido⁷⁰, cheio de dinheiro e, por isso mesmo, ditava as regras.

Outro ponto de contato entre a Chicago de Garga e a Berlim da República de Weimar, ocorre quando Shlink entrega todo o dinheiro nas mãos de Garga e este acaba com seu patrimônio. Nesse ponto podemos ver uma referência com o caos econômico vivido pela Alemanha no pós-guerra. Os governantes da nova república alemã não souberam lidar com o mundo moderno que se configurava diante de seus olhos – nem com a chegada do capital externo – e mergulharam a Alemanha numa das piores crises políticas, econômicas e sociais da sua história.

A partir deste ponto está deflagrada a luta entre Garga e Shlink. Garga, com o poder do dinheiro de Shlink nas mãos, acaba com tudo para que possam partir, enfim, para o combate. Entre as ações de Garga, vale o destaque para uma delas, quando entrega a propriedade de Shlink para o Exército da Salvação e faz uma exigência:

GARGA – *ao jovem* – Então eu lhe faço presente da propriedade deste homem para servir de abrigo aos órfãos e aos bêbados. Mas com uma condição: que você deixe que te cuscam nesta tua cara insuportável. (BRECHT, 1987, p. 28)

A aparente crueldade de Garga é exemplar numa das questões que envolvem a atração e repulsa pela vida nas cidades. Não é possível sobreviver nas cidades sem uma boa dose de humilhação. Nada vem de graça para suas mãos. Essa é uma das leis da selva de pedra.

Com a análise do material textual presente nas cenas 1 e 2 de *Na selva das cidades* que empreendemos até aqui concluímos o primeiro bloco da análise onde foi possível trazer para a discussão três elementos que serão fundamentais para o desenvolvimento da reflexão sobre os mecanismos da vida moderna que agem sobre o indivíduo. Brecht aproveitou dramaturgicamente o momento de apresentar os principais personagens e estabelecer o conflito, para estabelecer a relação entre eles e a relação deles com a cidade. Jogo, sexualidade e dinheiro não definem apenas as motivações de Garga, Shlink e Marie, definem o papel do indivíduo no seio da formação das cidades, que já havia sido

⁷⁰ Se a peça *Na selva das cidades* tivesse sido escrita em tempos contemporâneos, o fato de Shlink ser chinês seria extremamente emblemático e pertinente para ser explorado na análise. Contudo, a China ainda não era nenhuma potência mundial quando Brecht escreveu a peça.

muito bem apontado por Benjamin acerca de suas digressões sobre a modernidade no texto *Paris do Segundo Império*.

Esses três elementos – jogo, sexualidade e dinheiro – surgem como consequência de uma luta travada pelo cidadão na busca por seu espaço individual nos grandes centros:

Os problemas mais graves da vida moderna derivam da reivindicação que faz o indivíduo de preservar a autonomia e individualidade de sua existência em face das esmagadoras forças sociais, da herança histórica, da cultura externa e da técnica da vida. (*apud* VELHO, 1979, p. 11)

A questão colocada acima por Georg Simmel em seu texto *A Metrópole e a Vida Mental* (1902), é um exemplo do que vemos nas duas primeiras cenas de *Na selva das cidades*: o paralelo entre o homem e as forças que atuam sobre ele num mundo em plena ebulição e transformação. Ao lado da frase de Marie, que encerra a cena 2, podemos abrir um horizonte pelo que virá a frente: “Um homem tem muitas possibilidades, não é mesmo? Estou vendo: um homem tem muitas possibilidades” (BRECHT, 1987, p. 29). Sem julgamentos, todas as possibilidades são oferecidas ao homem nas trincheiras da cidade. Sexo, dinheiro e jogo podem não trazer de volta ao homem a sua individualidade perdida na cidade, mas podem aplacar a falta de prazer perdido junto com ela. Resta ao homem a escolha. Será?

4.2 AS ARMAS E O LADO DE DENTRO DO RINGUE

4.2.1 Do terceiro ao quinto *round*

A situação estabelecida nas primeiras cenas de *Na selva das cidades* abre o espaço de discussão para o que se desenrolará da terceira à quinta cena. A partir do momento em que a luta é aceita - Shlink e Garga partem para o duelo - as questões apontadas na apresentação dos personagens principais, ganham mais destaque, novas cores e se somam a novas questões que surgem a partir do terceiro *round*. A primeira delas é a constatação do pai de Garga sobre a invisibilidade de cada um nas sociedades modernas:

JOHN – Numa cidade como essa aqui, você não vê nem a casa da frente. Você nem sabe qual a

consequência que pode ter ler um jornal e não o outro. (BRECHT, 1987, p. 30)

O pai de Garga - cujo papel na engrenagem da peça e sua relação com Berlim deixarei para o *round* final - dá a clara dimensão do que é viver numa cidade grande sob esse aspecto. O trecho em destaque é revelador do anonimato do indivíduo e de suas respectivas famílias nos grandes centros. Numa cidade como Chicago – ou Berlim – você não conhece o seu vizinho e ele não conhece você nem sua família. A proximidade da multidão nos grandes centros – que faz você abrir a sua janela e dar de cara com seu vizinho – não aproxima você do outro. Ela afasta, isola. É como se criássemos uma espécie de reserva em relação ao outro, pelos elementos superficiais que permeiam a vida metropolitana e nos fazem desconfiar mutuamente. O resultado disso, muitas vezes, faz com que não conheçamos aqueles que são ou foram nossos vizinhos por anos a fio (VELHO, 1979). De modo inverso, numa cidade pequena, o indivíduo e sua família são reconhecidos em suas particularidades, e seu papel naquela determinada comunidade é facilmente reconhecido. Sendo assim não é preciso que se estabeleçam reservas entre os indivíduos, como ocorre numa grande metrópole. Não importa se você está muito próximo ao outro. A proximidade justifica-se no volume da multidão. Um indivíduo está próximo ao outro porque as distâncias diminuem quando não há espaço livre para todos. Na multidão, o indivíduo é um número, um anônimo dissolvido entre milhões de outros anônimos. Não ver a casa da frente não significa que ela não está lá. Ela está lá, mas é estranha a você. A metrópole é uma mistura de pessoas oriundas de diferentes lugares, de personalidades distintas e que exercem ocupações diferentes (LEWIS, 1982). Ainda segundo este autor, elas misturam-se umas às outras cooperando e chocando-se, os ricos com os pobres, os orgulhosos com os humildes, os conhecidos com os desconhecidos.

E quando John diz que não sabe que consequência pode se ter lendo um jornal e não outro, está querendo dizer que as informações e a verdade podem ter diferentes pontos de vista. O que de fato Brecht quer trazer para a discussão não é apenas a simples constatação de mais uma mazela da vida nas cidades. Isto está presente, mas são nos fatos da peça que encontramos as chaves para o que John diz. Ele já sabe que Garga se rebelou contra o mundo e que sua filha Marie se prostituiu, mas isso, numa cidade grande como Chicago – ou como qualquer outra – pouco importa e pouco abala a sua reputação de pai de família. Para ele, a situação dos filhos é um fato que, corriqueiro ou não nos grandes

centros, não chama a atenção porque está escondido na multidão. Trazer dinheiro para casa é o mais importante, não importa de onde venha. Com este olhar de John, amparados pelo trecho destacado e por todo o contexto da cena, podemos perceber uma das principais ambiguidades da cidade grande. O mesmo ambiente que empurra Garga e Marie para a marginalidade, os esconde e os absolve:

A multidão não é apenas o mais novo refúgio do proscrito; é também o mais novo entorpecente do abandonado. O *flaneur* é um abandonado na multidão. Com isso, partilha a situação da mercadoria. Não está consciente dessa situação em particular, mas nem por isso ela age menos sobre ele. Penetra-o como um narcótico que o indeniza por muitas humilhações. (BENJAMIN, 1989, p. 51)

A analogia que Walter Benjamin faz ao delinear o *flaneur* como alguém que se esconde e se alimenta na invisibilidade da multidão pode ser a mesma que encontramos em Garga e Marie na Chicago dos anos 1920, que poderíamos encontrar nos cidadãos da Berlim de quatro milhões de habitantes e, por extensão, nas personagens marginais de Baudelaire na Paris do século XIX. Aproximação entre o *flaneur* e Garga ou Marie está na possibilidade de serem moldados e esconderem-se na multidão das grandes metrópoles. E quando Benjamin fala da partilha de situação de mercadoria, seu texto reflete-se como um espelho nos personagens de *Na selva das cidades*. Como já exposto no primeiro bloco da análise, o poder do dinheiro e a consequente capacidade de transformar todos a sua volta em mercadoria, ou seja, a mercantilização das relações humanas, é uma das marcas dessa peça e uma das sequelas da vida nas cidades.

O papel da figura paterna - como veremos na parte final da análise - em Garga é um peso que ele carrega nas costas. O mesmo peso que os alemães sentiam quando carregavam a pátria sobre os ombros após a Primeira Guerra Mundial. O papel da mãe é diferente. Ela é a única conexão sólida de Garga com a família. É para ela que supostamente justifica, sem revelar, o que motiva a sua ação. Mais do que isso, vemos na figura da mãe, o pilar de sustentação familiar e um porto seguro para que Garga abra seu coração:

GARGA - Não. *Pausa*. – Nós não somos livres. Tudo começa com o café da manhã. Com a surra que você leva quando tem a desgraça de ser um

pobre macaco. E as lágrimas da mãe salgam a sopa das crianças e o suor da mãe lava as camisas e você está garantido até chegar à idade do gelo e a raiz fica no coração. E quando você fica adulto e quer fazer alguma coisa, se jogar inteiro nisso, então você descobre que já estava pago, carimbado, selado, vendido a preço alto. E você não tem nem mais liberdade para morrer. (BRECHT, 1987, p. 31)

Quando Garga diz para sua mãe que tudo começa de manhã com a surra que o cidadão leva é como se ele acordasse todos os dias de um sonho para a dureza da vida real. O sonho seria o de liberdade, mas a vida na cidade tritura e molda o indivíduo ao seu gosto. E este, ao chegar à vida adulta, não tem mais nada o que fazer a não ser cumprir o seu papel. É como se o seu futuro já estivesse traçado desde o seu nascimento. No desabafo de Garga para sua mãe, Brecht traz à tona uma impossibilidade de mudança do homem sobre as forças que atuam sobre ele. As mesmas forças que só permitem a ele a luta pela sobrevivência. Este é o único quinhão que lhe é reservado. E esta luta pela sobrevivência é condicionada por sua relação com o ambiente. O indivíduo, nesse caso, é a soma do que dele emana temporal e espacialmente. E a cidade é a soma total que emana desse indivíduo em relação a todos os outros indivíduos (VELHO, 1979). Quando Garga diz “Nós não somos livres” e depois “você não tem nem mais liberdade para morrer”, não estaria apontando para o fato de não haver saída? De que o cidadão passa a vida lutando com o outro ou vários outros para estar vivo e não sobra tempo para realizar seus sonhos? A luta entre Garga e Shlink não tem sentido, mas Garga foi chamado para a luta e não tem como fugir dela. Pelo menos sob seu ponto de vista. A situação relatada por Garga para a mãe e vivida por ele é própria das instituições da modernidade e, enquanto elas existirem, nunca conseguiremos estar totalmente no comando e efetivamente escolher os caminhos, nem nos sentirmos completamente seguros, porque a vida é uma viagem repleta de grandes riscos (GIDDENS, 1991).

Mas se por um lado Garga não consegue se livrar de Shlink enquanto a luta não acabar, por outro tem a chance de abandonar Shlink em vários momentos, mas opta por não fazer. Brecht não deixa claro no personagem nem no jogo dramático uma justificativa para isso. Por vezes ele força a relação mesmo que aparentemente não se criem pontos de apoio para ela. Garga diz não ser livre nem para morrer e por isso é obrigado a lutar contra Shlink, mas quando pode optar, escolhe ficar.

Fato este que pode mostrar a relação de interdependência entre ambos, mas vamos deixar este assunto para o momento em que o texto puder nos fornecer elementos para tal análise.

Ainda sobre este trecho, Garga atribui à mãe o papel de base da família. Com seu suor e trabalho criou os filhos para a vida. E, por isso mesmo, preocupa-se com eles. A importância dada à mãe em *Na selva das cidades* teria raízes, como defendem alguns críticos, numa possível autobiografia de Brecht e sua relação com a mãe. Arnolt Bronnen⁷¹, dramaturgo e amigo de Brecht, levantou a hipótese de o autor ter colocado elementos pessoais na criação entre Garga e Shlink e pergunta se ele não estaria em *Na selva das cidades* colocando para fora a árvore genealógica de sua família. Vai além e pergunta se Garga não seria Brecht? Sob este ponto, se Garga é Brecht, ele poderia ser qualquer indivíduo em qualquer tempo, ou seja, qualquer cidadão anônimo de uma grande metrópole. Contudo, a pergunta de Bronnen não encontrou eco em Brecht. Por suas diferentes interpretações da peça em diferentes momentos e porque a ação sem motivo da peça não fornecia pistas para que se pudesse antever com clareza o pensamento de Brecht em relação ao mundo como um todo (EWEN, 1991). Independentemente da opinião dos críticos, a relação de Brecht com sua mãe é similar à de Garga com a sua. Brecht só ia a Augburg para visitar sua mãe - como sabemos, tinha uma profunda admiração por ela. Depois da morte dela não foi mais. No caso de Garga, ele só visitou a sua mãe enquanto ela estava presente na peça. Após seu desaparecimento de cena, ele nunca mais foi para casa. Outro fato que também pode apontar uma aproximação da mãe de Garga com a mãe de Brecht, é que ela é a única personagem da peça que não tem nome. Ela é simplesmente chamada de *Mãe*. Como se fosse uma entidade superior que representasse a grandeza de todas as mães de todas as famílias. Como se sua qualidade e papel no mundo a transformasse numa entidade incorpórea.

No trecho a seguir, quando Garga conversa com sua mãe e fala sobre os operários de Chicago, é como se estivéssemos ouvindo Brecht falar nas associações de operários de Augsburg quando da iminência da revolução que colocou a República de Weimar no poder. A identificação é muito provável:

⁷¹ Arnolt Bronnen foi um dos nomes mais importantes do teatro expressionista alemão. Era diretor e dramaturgo e um de seus principais textos teatrais foi *Parricídio*, escrito em 1922. Foi amigo de Brecht nos primeiros anos da década de 1920, mas ao aderir ao fascismo e filiar-se ao partido nazista em 1933, afastaram-se radicalmente. Após a Segunda Guerra Mundial Bronnen tornou-se comunista. Conforme EWEN, Frederic. Op. Cit.

GARGA - Ah. Toda essa gente. Toda essa gente boa. Toda essa massa de gente boa e valente que fica em pé nos tornos mecânicos das usinas para ganhar o pão de cada dia, fabricando montes de mesas boas para os bons comedores de pão. Todos esses bons fazedores de mesas e comedores de pão com suas boas famílias, que são tantas que já viraram multidão, e não aparece ninguém para dar uma cuspidinha na sopa deles, e ninguém para mandar todos para o outro mundo com um bom pontapé no rabo: e nenhum dilúvio universal cai por cima deles ao som de “Noites de Tempestade”, “Oceano Irado”. (BRECHT, 1987, p. 32)

Talvez esse seja o momento da peça em que fique mais clara a questão da luta e divisão de classes. Em uma conversa com sua mãe, Garga levanta uma bandeira e vira quase um militante da classe operária. Expõe, através de uma analogia, como se processam as relações de trabalho e de classes nas cidades. Para colocar pão na mesa improvisada dos seus filhos, os trabalhadores fabricam mesas para o doce leite das classes mais abastadas saborearem seus belos pães. O texto é quase que um atestado da obviedade das relações de trabalho no mundo moderno. Pode ser Chicago, Berlim, Londres ou qualquer outra grande cidade. Tanto faz, a relação é a mesma. E Brecht via isso com a perspicaz acuidade que lhe era peculiar.

O que é elaborado cena a cena em *Na selva das cidades* reforça e autentica o que estava em curso nas grandes cidades no início do século XX. O desenvolvimento industrial, o poder do dinheiro, a divisão de classes, a luta pela sobrevivência e a desintegração da família, não fazem de Garga apenas uma vítima da cidade grande. Querendo ou não, é personagem ativo dessa engrenagem⁷². Garga manifesta isso ainda nesse mesmo texto quando mostra toda a sua revolta pela situação dada como certa. O contraponto de todo o desabafo e justificativa de Garga reflete em sua mãe como um último suspiro de esperança, embora ela, mais que nenhum outro personagem da peça, saiba que nada vai mudar:

MÃE – É. Grita, meu filho. Grita pra todo mundo ouvir. Que tudo isso não leva a nada, que tudo é sacrifício demais, e que a gente vai murchando,

⁷² A engrenagem da qual Garga faz parte, pode ser a mesma engrenagem que engole Carlitos no filme *Tempos Modernos*. Embora a analogia seja oportuna para a análise, não nos aprofundaremos nessa direção dentro deste trabalho.

cada dia mais. Mas de que jeito eu vou viver? Eu ainda tenho tanto tempo para viver. (BRECHT, 1987, p. 32)

A mãe de Garga o criou e agora espera a recompensa pelo esforço despendido. Mas como toda mãe, entende – ela é a única da peça – as razões do filho. No entanto, reconhece tempos difíceis pela frente. Se Garga sai de cena e esconde-se na multidão como um personagem marginal de Baudelaire ou como um *flâneur* a esgueirar-se pelas esquinas de Chicago, quem lhe proverá o sustento? Em breve veremos Shlink ocupar esse papel. Depois deste diálogo Garga vai encontrar com sua mãe apenas mais uma vez na peça. Agora ele sai de casa. Na sua volta, transformado, ela é quem desaparece. No primeiro encontro é como se pedisse uma benção para a luta. No segundo encontro a mãe retira-se para não coadunar com as transformações de seu filho. Ela abandona a todos e a família desaba de vez.

O que acontece do lado de fora, no mundo exterior, cai, como uma bomba, no seio da família moderna. No caso da família de Garga não foi diferente. Após sofrer as dores dos rumos escolhidos pelo filho, a mãe de Garga sofre as consequências pela perda de Marie para o cotidiano mundano e voraz de Chicago. Marie, como sabemos, prostitui-se e fica à disposição de Shlink e o que parece ser mais um duro golpe revela outro aspecto importante: o valor de mercadoria dos cidadãos nas cidades. No caso de Marie, o seu valor como mercadoria diminui à medida que aumenta o seu valor de descarte. Verme, funcionário de Shlink vem comunicar aos pais de Marie que ela não interessa mais ao seu chefe e que a mesma está incomodando a todos num hotel chinês de quinta categoria. Se comprar Marie significou, no começo da peça, um investimento que ajudou Shlink trazer Garga para a luta, agora que o intento foi conseguido, Marie dá mais despesa do que lucro. Ou seja, vale pouco e ainda atrapalha. O que a pessoa é importa menos do que ela vale e do que a falta de liberdade de decidir sobre si mesma. Podemos ver aqui a questão da escolha ou da falta de escolha de Marie, que levantamos anteriormente ao destacar a sua opção em servir Shlink. Como não havia saída, Marie escolheu prostituir-se. A notícia da prostituição não choca tanto a mãe como a notícia de que ela não serve mais. Verme deixa claro isso e diz que se Garga não for buscá-la ele chamará a polícia. A reação da mãe é pedir paciência. Ora, pedir paciência significaria deixar ela lá mais um pouco, prostituindo-se:

MÃE – (...) o que foi que aconteceu com Marie?
O que é que está acontecendo comigo? George!

Mas que cidade é essa John? E que gente é essa?
(BRECHT, 1987, p. 34)

Não há aqui algum tipo de juízo de valor sobre a postura dos pais de Marie e Garga. O que há, na verdade, é a dura constatação da realidade. As perguntas que a mãe faz a ela mesma sobre o que aconteceu e sobre a cidade, são as perguntas de quem olha para trás e diz: o que fizeram com meus sonhos? Os sonhos são aqueles desfeitos quando o cidadão acorda e contempla o dia hostil imposto pela vida nas cidades. Os mesmos que são renovados como um júbilo ao cansaço no final da jornada diária. A tristeza e o cansaço do dia são compensados por uma existência grandiosa que, por falta de forças na luta diária, só pode ser realizada no sonho (BENJAMIN, 1994). Se a mãe de Marie não tem forças para evitar que a filha se prostitua e que realize o sonho de uma vida melhor na cidade, ela pelo menos, como mãe, tenta salvar a filha ainda durante o dia. É o que faz quando sai de casa após suas perguntas em destaque no trecho acima e volta logo em seguida dizendo “eu preciso ir até a cidade antes de anoitecer” (BRECHT, 1987, p. 36). Apesar do cansaço, sabe que sua filha, acordada, não será salva pelo sonho noturno de que a cidade e a vida acorde diferente no dia seguinte.

O momento da saída da mãe coincide com a chegada de Shlink a casa dos pais de Garga. O motivo está mais ligado às suas preocupações com a filha do que com a chegada de Shlink, mas não se pode desprezar esse quase não encontro entre ambos. As poucas palavras que trocam revelam a origem de ambos e a relação forçada que se estabelece. O pai de Garga oferece abrigo a Shlink – que agora está pobre por ter dado todo seu dinheiro a Garga. A mãe olha com desconfiança para a chegada do chinês. A situação estabelecida aí pode ser uma metáfora com a Alemanha no pós-guerra. Enquanto uma parte – os social-democratas – via com bons olhos a chegada do capital estrangeiro, outra parte – os socialistas – apesar de reconhecerem as necessidades de reestruturação, tentavam reconhecer os desdobramentos advindos de uma ajuda externa. Tudo era muito nebuloso. Na Alemanha e na peça. Na Alemanha porque ainda não se sabia o que o governo na República de Weimar faria com o momento difícil pelo qual o país passava. Na peça porque ainda não era possível saber os estragos que Shlink provocaria infiltrado na família de Garga:

JOHN – Boas razões não enchem a barriga. Nós não somos mendigos. (...) Entretanto a sua solidão não vai encontrar corações de pedra. O senhor

deseja apoiar seus cotovelos na mesa de uma verdadeira família. Só que nós somos gente pobre.

(...)

SHLINK – Eu durmo no chão. E, para mim, um espaço com a metade do meu tamanho chega... Eu pagarei metade do aluguel.

(...)

JOHN – (...) Eu alojei este homem. Ele está só. O teu filho foi embora, tem um lugar livre. Aperta a mão dele.

MÃE – Nós viemos do campo.

(...)

SHLINK – (...) Eu durmo na escada madame. (...) A minha mão não vai tocar a sua. Eu sei que tenho a pele amarela.

MÃE – *friamente* – Eu lhe dou a minha. (BRECHT, 1987, p. 35-36)

Os fragmentos em destaque, além da relação metafórica com a Alemanha já exposta, são um bom referencial para entender o que se estabelece entre esses três personagens de *Na selva das cidades*. O pai de Garga vê em Shlink uma possibilidade de entrada de dinheiro para a família. Se o filho e a filha não estão presentes para contribuir financeiramente, por que não abrir espaço para outro que assuma as funções desempenhadas pelo filho? Mesmo que este outro seja totalmente diferente deles. Quando Shlink se oferece para dormir na escada e pagar metade do aluguel e John aceita dizendo que com a saída do filho existe um lugar livre, estabelece-se a relação comercial entre esses personagens. Shlink compra de John, mesmo ainda sem ter dinheiro – ele vai trabalhar carregando carvão para pagar o aluguel - o lugar de Garga em sua família. A mãe, ao reagir à posição do pai e ao seu pedido de que dê a mão a Shlink, dizendo que são do interior, deixa claro que a situação não é tão simples assim. A família tem história e raízes, e a simples chegada do chinês não é uma coisa tão fácil de ser aceita. A história e as raízes estão ligadas a um passado no campo, que são colocados em cheque nas grandes metrópoles (WILLIAMS, 1989). Mas como não há fuga para a situação real que se apresenta todos os dias diante de seus olhos, cede aos apelos da situação e estende sua mão a Shlink. Mas devemos notar que Brecht faz questão de colocar na

rubrica – uma das poucas - que ela estende friamente a mão a Shlink. A situação é simples e direta: John aceita Shlink – leia-se o seu dinheiro - e a sua entrada na família como algo absolutamente normal, justificando que apesar da sua origem e pobreza, não são o tipo de gente que nega abrigo. A mãe, pelos mesmos motivos do pai – principalmente a origem – aceita a contragosto. O pai aceita de olhos fechados. A mãe aceita de olhos abertos. O jeito de a mãe olhar a vida é mais real do que o jeito do pai de entender o mundo. A mãe percebe que a invasão de Shlink significa mais um passo para a ruína da família, ou seja, que a infiltração da vida das cidades no seio da família pode ser decisiva para o seu fim e para a construção dos indivíduos solitários dos grandes centros. Além disso, este é mais um elemento que determina o estabelecimento das relações familiares mediadas pelo dinheiro, principalmente sob o ponto de vista das cidades. A existência da família como corpo físico na cidade está intimamente ligada a sua existência econômica. Sem o dinheiro de Garga, fatalmente seriam despejados e perderiam a casa, o templo sagrado da base familiar. Com a ajuda de Shlink, seria possível manter a base econômica da família. Só que é essa possibilidade de manter a família que também a levará a ruína. Mais uma vez vemos em jogo o duelo de forças dialéticas que movimentam a engrenagem urbana. Transferindo essa situação para o quadro alemão, encontramos os mesmos paralelos no estabelecimento das famílias que vieram do interior para instalar-se na periferia de Berlim. O dinheiro que circulava pela Europa e, claro, pela Alemanha, era o capital estrangeiro representado pelo dólar. Enquanto proporcionava a reconstrução, instalava-se na base da família alemã. O que o pai de Garga via em Shlink era a tábua de salvação que o dólar representava em relação à queda vertiginosa do marco alemão (EWEN, 1991).

A relação que se estabelece entre John, a Mãe e Shlink também traz para a discussão outro dado importante: a cidade é o lugar para onde convergem interesses vindos de todos os lados. As raízes da família de Garga não estão em Chicago e a cidade também não é a pátria de Shlink. E, mesmo relacionando-se, não se misturam. A mãe de Garga diz que veio do interior e Shlink assume sua condição de amarelo⁷³, ou seja,

⁷³ *Na selva das cidades* ainda não traz as influências do teatro oriental na obra de Brecht. É certo que neste momento, por volta de 1922, ele já havia tido contato com o *Teatro No*, que contribuiu muito com a questão do gesto em seu teatro épico. Mesmo assim ainda não podemos tecer um paralelo entre a presença de um amarelo, ou seja, do oriental que muda a perspectiva das relações na cidade, com a presença do teatro oriental que ajudou a mudar a sua visão sobre o teatro. Se pensarmos que *Na selva das cidades*, foi a primeira tentativa concreta e

estrangeiro. Ambos encontravam na cidade o seu lugar de realização. Mas enquanto a relação e o embate entre os completamente diferentes pertencem ao mundo exterior, a proximidade é estabelecida apenas pelo contato da luta pela sobrevivência. Um contato que muitas vezes não é nem físico. Shlink afirma que fica na casa, mas que não tocará a mãe de Garga nem para lhe dar a mão. Na rua, embora unidos na multidão, o que se pensa ou o que se sente fica muito longe da percepção do outro. É como se a reserva ou o segredo entre as partes ditasse as regras do contato humano nas cidades. Mas e quando essa relação entre estranhos vai para dentro da família? O que acontece? Um esfacelamento gradual e ininterrupto das relações familiares. Se a família era vista – em qualquer tempo – como um lugar protegido do mundo exterior e, como tal, pudesse permitir no seu interior uma relação aberta e expressiva entre seus membros – que garantiria sua integridade – naturalmente a partir do momento em que a relação externa da cidade a invade, o indivíduo se fecha e rompe com o todo familiar. Isso é o que vai acontecer em *Na selva das cidades* no momento em que Shlink lá se instala.

O contato e a relação, ou melhor, a luta travada entre Garga e Shlink, apresenta uma marca que se estenderá por vários momentos da peça: eles lutam sem necessariamente se encontrarem. Isso aconteceu na cena três, aonde vimos John, Mãe e Shlink duelarem no lugar de Garga, e se repetirá na cena seguinte. Gorilão, cafetão do hotel chinês – Verme é o dono desse hotel e é lá que vivem Marie e Jane – onde se desenrola boa parte da trama, mostra bem uma das particularidades do embate entre Shlink e Garga: a falta de contato direto em grande parte das cenas. Ele dá pistas de que Shlink, apesar de ter entregado tudo a Garga, não o vê, age como se tivesse sido roubado e ainda mantém as duas mulheres sob sua tutela. Uma delas é a irmã de Garga. A outra é Jane:

GORILÃO – *numa rede, abana a cabeça* – O patrão passa o tempo todo no cais. Controlando os passageiros de partida para o Tahiti. Tem um sujeito que desapareceu levando sua alma e toda sua fortuna. (...) *Apontando Jane*. Essa aí, já faz três semanas que está comendo grátis por conta do patrão. A irmã do menino está hospedada aqui também. O que ele quer com ela não está claro.

Às vezes ele fica falando com ela a noite inteira.
(BRECHT, 1987, p. 37)

O personagem Gorilão, que foi apresentado na primeira cena, refere-se à Shlink como seu patrão embora não tenham sido estabelecidas as bases dessa relação. Afinal ele é um cafetão e seu suposto patrão é um comerciante de madeiras. E é ele que revela o estágio em que a luta se encontra: após acabar com o dinheiro de Shlink, Garga também some das vistas do chinês. Se Shlink abdica do dinheiro para poder lutar de igual para igual com Garga é porque realmente ele quer e precisa dessa relação. Ele mesmo já havia dito que era um solitário. Brecht capta muito bem isso e coloca na boca de Gorilão quando este comenta com Skinny que tem um sujeito que levou o dinheiro e alma do patrão, que agora só fica controlando as saídas do porto. Shlink teme que Garga realize seu desejo de ir para o Tahiti abandonando-o. Os motivos que os move na luta são diferentes. Ambos lutam pela sobrevivência. Um em nome da não solidão e o outro em nome da não liberdade. Ir para o Tahiti, naquele momento, significaria a vitória de Garga e a sua conquista da liberdade. Sob o ponto de vista dramaturgico, a saída de cena de um dos oponentes determinaria não só o fim da luta, mas o fim da peça. Isso obviamente não ocorre. Brecht, no prólogo, insinua que a luta – ou a peça – teria diversos *rounds*. Nesse momento a peça ainda estava no seu quarto *round*.

Shlink procura o contato com Garga, mas suas tentativas se mostram vãs. A luta que procederá a partir daí será feita às escuras, tirando do oponente a possibilidade do contato visual e físico com o outro. Essa parece ser uma proposta intencional de Brecht para o combate. Hans-Thies Lehmann toca nesse ponto ao falar do diálogo no drama moderno:

O diálogo não é tanto conflito e confronto no espaço da troca linguística, mas aparece como um discurso em disputa, portanto como uma competição em palavras, imitação da luta muda no agon. (LEHMANN, 2007, p. 124)

O que o autor aponta em relação ao diálogo, vemos em *Na selva das cidades* traduzidos na grande fragmentação das cenas que impossibilita o contato e transforma a peça num grande

*Schattenboxen*⁷⁴, que equivaleria a um treino solitário do boxeador ou a uma luta apenas imaginária (BORNHEIM, 1992).

O hotel onde Gorilão atua será um dos palcos desse *Schattenboxen* entre Garga e Shlink, mas também será o local do encontro esporádico de ambos que, somados, os levará para o encaminhamento dos dois últimos *rounds*. O hotel em *Na selva das cidades* é o microcosmo da cidade, onde se abrigam todas as mazelas da vida urbana, pelo menos as que interessam ao intento de Brecht com a peça. Ele só deixará de ser o palco central quando a cena encaminhar-se para a dissolução final da família e do combate entre os lutadores. Se olharmos para o hotel como o espelho e virmos refletido nele a cidade, poderemos ver um caminho possível que faz Gorilão referir-se a Shlink como patrão e dar crédito a ele. Pensar o hotel como sendo Chicago também nos permite pensar o hotel como sendo Berlim. Sob esta ótica, agora seria a vez de Gorilão equiparar-se aos sociais-democratas da República de Weimar e Shlink à presença do dólar americano em terreno alemão. Mesmo sem dar garantia nenhuma à reconstrução e ao desenvolvimento das cidades pela mão do capital estrangeiro, impulsionado pela moeda americana, tinha carta branca para atuar em toda a Alemanha, independentemente da vontade dos seus cidadãos. Gorilão, ao justificar a situação do patrão e os motivos pelos quais hospeda e alimenta as mulheres de Shlink, pode indicar que Brecht via na truculência e jeito de lidar de Gorilão semelhanças com a performance de Philipp Scheidemann e Friedrich Ebert, já citados como dois dos principais nomes que deram os primeiros passos para mergulhar a Alemanha no maior caos econômico de sua história. O diálogo entre Gorilão e Skinny pode nos dar a base para esse possível entendimento:

GORILÃO – Os poucos dólares que ele ganhou carregando carvão ele entrega à família do menino. Ele alugou um buraco lá. Mas não pode morar lá. Eles não suportam ele. O menino em questão simplesmente fez uma limpeza nele (...).

SKINNY – E vocês ainda dão comida para esta ruína?

⁷⁴ *Schattenboxen*, traduzido do alemão para o português significa *boxe de sombras*. É um tipo de treinamento usado no boxe quando um lutador exercita-se contra uma caixa que simula seu adversário. Brecht levou tão a sério a questão do boxe no teatro que acabou trazendo para a mecânica de cena uma das formas de treinamento desse esporte.

GORILÃO – (...) a um homem como ele todo mundo dá crédito... Se o menino continuar desaparecido, o patrão não vai pedir mais do que três meses para conquistar o primeiro lugar no negócio de madeira. Tenho certeza disso. (BRECHT, 1987, p. 37)

Neste trecho Gorilão também chama a atenção para a situação de Shlink em relação à família de Garga. Mesmo entregando todo o seu dinheiro a eles, o ambiente é hostil demais, o que o impossibilita de viver lá. A família de Garga vende-se a Shlink, mas não entrega a ele o que mais busca na relação: o afeto. A única maneira de Shlink obter afeto na relação com Garga e sua família se materializa apenas em sua relação com Marie. Mas Shlink rejeita o amor de Marie, dizendo-se indigno. Ele faz isso por um motivo muito simples. O afeto ou o amor que ele busca verdadeiramente é o que seria dirigido a Garga, não diretamente a ele mesmo. É como se Shlink quisesse estar no lugar de Garga apropriando-se, inclusive, de suas relações afetivas. O que ele busca em Garga, não encontrará em Marie. Mesmo se virmos nela a parte feminina de Garga já entregue a ele:

MARIE – Mas porque você nunca me toca? Porque você sempre usa esse trapo fedendo a fumo? Eu tenho um terno aqui para você. Eu tenho um terno igual ao que os outros homens usam. Eu não consigo dormir. Eu estou apaixonada por você.

(...)

SHLINK – Você não devia se atormentar tanto. Olha: o meu corpo está anestesiado e a minha pele ficou insensível. A natureza faz a pele do homem fina demais para o mundo em que ele vive, e é por isso que o homem sofre tanto para fazer ela ficar mais grossa (...). (BRECHT, 1987, p. 37-38)

O comportamento de Shlink não corresponde ao seu discurso. Ao mesmo tempo em que se diz insensível a ela e ao mundo pelo fato de a vida o ter deixado anestesiado, procura em Garga desesperadamente uma relação que aplaque a sua solidão. Caso contrário ele não iria todos os dias ao porto com medo que Garga fuja de Chicago para a sua liberdade. Mesmo assim, ao dirigir-se a Marie, Shlink dá a dimensão da opressão sobre o cidadão. Podemos ler em suas palavras algo como: nascemos e vamos criando cascas que nos embotam a vida. Não somos

o que somos. A vida nos endurece. A vida nas cidades grandes mais ainda. Esta anestesia sentida por Shlink era resultado do processo de formação da personalidade no mundo moderno. O que o capitalismo industrial oferecia como modelo de vida e comportamento nas cidades levava os indivíduos ao medo da exposição involuntária do caráter, ao retraimento defensivo diante dos sentimentos e ao aumento da passividade (SENNETT, 1988). Se a natureza faz o homem mais sensível, a cidade trabalha para embrutecê-lo. Brecht adota para Shlink o mesmo modelo que adota para Garga. Não expor seus sentimentos. A opressão da cidade é tamanha que os sentimentos são sufocados. Podemos ver aqui uma apologia à experiência sensorial do campo ao se revelar o racionalismo da vida na cidade (WILLIAMS, 1989).

A dura realidade a que é submetida não impede que Marie coloque para fora seus sentimentos. Seja em relação à Shlink seja em relação à própria cidade. É na fragilidade não anestesiada de Marie, que Brecht encontra sua voz poética para mais uma vez falar do contraste entre a vida no campo e na cidade. Diferente e complementarmente ao texto em que Garga descreve suas condições de moradia, Marie explicita algo que se acomoda mais ao universo do sentimento, e não deixa de tocar na questão da relação campo e cidade:

MARIE – Chicago acorda no meio dos gritos dos leiteiros e do barulho das carroças de carne. É a hora dos jornais e do ar fresco das manhãs. Seria bom sair e se lavar, mergulhar na água fria. Tanto o campo quanto o asfalto tem alguma coisa boa. Agora, por exemplo, um vento frio está soprando no campo, onde a gente viveu um dia. Tenho certeza disso.

MARIE – Quanto a mim, estou sem fôlego. Eu quero dormir com um homem e não sei como. Tem mulheres que são como cadelas, amarelas e pretas, e eu não consigo. Eu estou como cortada em duas, rasgada. As paredes parecem de papel, a gente não consegue respirar (...) Ah! se as águas me levassem, o meu corpo se dividisse em dois, as duas metades de mim seriam levadas para direções diferentes. (BRECHT, 1987, p. 38-39)

Marie, de dentro de um hotel imundo, consegue ver o dia amanhecer e encontrar coisas boas tanto na cidade como em sua lembrança da vida no campo evocada ao comparar o seu hoje com o seu ontem. No coração de Marie as ideias e imagens do campo e da cidade

são forças distintas entre si. É no contraste entre o modo de vida natural do campo e da vida urbana que desenvolvemos a capacidade de adquirir a consciência das nossas experiências e das crises da nossa sociedade. Como já dito aqui, não se pode pensar o campo sem se pensar a cidade e vice versa. O perigo, entretanto, é darmos a essa tomada de consciência um caráter que a reduz da sua variedade histórica a símbolos ou arquétipos, reservando a estas percepções um status psicológico ou metafísico (WILLIAMS, 1989). É isso que acontece com Marie. Ao olhar para o campo e para a cidade e trazer a experiência para dentro de si, dividi-se em duas. Ela mesma assume essa situação no trecho seguinte ao falar da ambivalência de sentimentos que a habita. Primeiro o contraste entre a cidade e o campo. Depois o contraste entre a vida mundana e a pureza. Enquanto o campo está ligado a sua pureza, a cidade está ligada ao seu lado mundano. Marie está claramente dividida e aspira à morte ou ao suicídio. Ela quer que as águas a levem e a dividam em duas para que seja conduzida a lugares diferentes. No caso de Marie, só a morte a libertaria.

O que se torna transparente em Marie é o que não nos é dado a ver explicitamente em Garga. Shlink ainda nos permite, por vezes, visualizá-lo em suas pequenas frestas. Marie, ao lado da mãe é uma das vozes principais na peça que avalizam e dão consistência a esse exemplo de homem primata da selva de pedra representado em Garga. Estes personagens existem – e aqui também podemos incluir o pai e Jane - e se justificam sempre em relação à Garga. É como se Garga fosse o responsável por tudo, independentemente de estar perto ou não. A escolha de Garga como fio condutor da análise justifica-se também nessa polifonia por onde podemos antever sua relação com a cidade.

A relação de Garga com a cidade e com os outros personagens é permeada pela luta e por seus métodos de combate. Ele vai usar todas as armas disponíveis para derrotar seu inimigo. Ao esconder-se na multidão recolhe as pérolas que vai distribuir quando der o ar de sua graça. Na sua ausência não dá pistas de que está no combate. Na sua presença, confunde seu opositor sobre suas intenções na luta. A cena 5 é um exemplo factível do comportamento de Garga. Depois de um sumiço de mais de um mês, aparece no hotel insinuando quais seriam os reais motivos do seu confronto com Shlink. Só que faz isso completamente bêbado e citando poemas de Rimbaud. E como a sua platéia do hotel é composta por homens e mulheres ditamente ignorantes em relação ao universo das letras, como ficou estabelecido na cena 1, Garga deixa no ar, mais uma vez, a possibilidade de uma relação homossexual entre ele

e Shlink, principalmente porque os trechos dos poemas de Rimbaud citados referem-se a sua conturbada relação com Paul Verlaine:

GARGA – *do quarto* – “Nos meus sonhos eu te invoco, o meu esposo infernal”. Shlink, o cachorro. “Nós não dividimos mais nem a mesma cama nem a mesma mesa. E ele não tem mais quarto. Sua noivinha fuma charutos da Virgínia e ganha umas coisinhas para fazer o pé-de-meia”. Isso sou eu. *Ri*.

GARGA – “Um dia eu serei a sua viúva. É certo que no calendário este dia já está marcado. E eu vestindo cuecas limpas, vou seguir o enterro a passos largos no sol quente”. (BRECHT, 1987, p. 39-40)

Garga coloca-se no lugar de Rimbaud e atribui a Shlink o papel de Verlaine. Do mesmo modo que Verlaine era mais velho do que Rimbaud, Shlink era mais velho que Garga. Contudo, os personagens que habitam o hotel nem sonham que Garga está citando Rimbaud. Eles encaram o que vem de Garga como algo originado nele mesmo. Se para os personagens da peça era notório que havia em jogo algo a mais entre Shlink e Garga, o que podemos deduzir olhando de fora com nosso olhar crítico? Que somando as duas citações explícitas de Rimbaud feita por Garga até a cena 5, é difícil não pensar que Brecht tenha colocado intencionalmente elementos homossexuais em cena e que, na relação entre Garga e Shlink, tornam-se poderosos nas motivações dramáticas dos personagens (EWEN, 1991). Mas será que esse poderia ser um dos focos centrais da luta entre Garga e Shlink? Se considerarmos a luta entre ambos como algo totalmente desprovido de sentido e que não se deve tentar entender, ou seja, se atribuirmos à leitura da peça apenas o seu caráter niilista, a resposta é não. Mas se dirigirmos nosso olhar para a questão da sexualidade como uma das grandes armas para sobreviver na cidade e na luta, a resposta é sim. Brecht deixa isso claro nas duas primeiras cenas da peça. Não só a sexualidade, mas o dinheiro e o jogo também estão no eixo central da luta entre Garga e Shlink.

Entretanto, as marcas do *niilismo* na luta sem sentido de *Na selva das cidades* é um elemento que não se pode negar, mas isso não invalida as motivações envolvidas na escolha das armas para a luta proposta por Brecht. Elas são peças importantes para o desenvolvimento da ação. A luta metafísica e niilista de *Na selva das cidades* não explica – nem quer – os métodos ou armas, mas justifica-os como motor da ação na peça. Da

mesma maneira que, aparentemente sem nenhum sentido, Garga é cruel e insano ao destruir o patrimônio de Shlink e afastar-se dele, é contraditório quando alimenta uma relação de interdependência trazendo, por exemplo, a questão da existência de uma suposta relação homossexual, materializada nas citações de Rimbaud. Para Brecht e para Garga parece que pouco importam os métodos ou os julgamentos originados neles. O que importa é a luta pela luta. A luta que sobrevive com o que estiver a mão na cidade grande. Nesse caso, a sexualidade parece ser uma das armas que estavam à mão de Brecht. Sendo assim, é possível pensar na provável relação homossexual entre Garga e Shlink, como também na prostituição de Jane e Marie - como um meio, não como um fim para a luta, mas sempre permeados pelo dinheiro. Encontramos em Benjamin um exemplo clássico:

O amor da prostituta é, sem dúvida, venal. Mas não a vergonha de seu cliente. Essa vergonha procura um esconderijo para este quarto de hora, e acha o mais genial de todos: o dinheiro. São tantas as nuances do pagamento como as nuances do jogo amoroso - lento ou rápido, furtivo ou violento. O que quer dizer isto? A ferida rubra de vergonha no corpo da sociedade segrega dinheiro e se cura. (BENJAMIN, 1989, p. 240)

A clareza com que o autor expõe a relação entre jogo, sexo e dinheiro, é reveladora não apenas de uma situação específica, mas também de um equilíbrio de forças maior. O prostíbulo - e as relações estabelecidas nele - é um microcosmo da sociedade moderna. Sendo assim, a relação Garga-Shlink-Marie/Jane pode ter o mesmo valor - o que faz todo sentido - se a analisarmos pela ótica benjaminiana.

Avançando por outro caminho, o contraponto crítico às citações de Rimbaud na cena 5 - e que mais uma vez revelam o *niilismo* de Brecht na peça - é o diálogo paralelo entre Gorilão e Manky⁷⁵. Enquanto que no bar do hotel Manky narra uma história de amor baseada no dinheiro e Gorilão a assemelha à história de seu patrão Shlink, Brecht coloca Garga no quarto intercalando o diálogo de ambos com novas citações de Rimbaud. Manky fala da crueldade da vida de

⁷⁵ Brecht define Pat Manky, na descrição dos personagens, como sendo um timoneiro. No entanto, não usa sua qualificação profissional na peça de uma maneira que nos possibilite estabelecer algum tipo de relação com isso. O que se pode supor é que o hotel fica nas proximidades do porto e, por isso, poderia ser frequentado por timoneiros, por exemplo, como Pat Manky.

um sujeito que em vez de usar o dinheiro para salvar a família de uma mulher, usa-o para conquistá-la. Gorilão completa dizendo que situação similar aconteceu com seu patrão. Enquanto isso Garga retoma Rimbaud citando trechos de poemas escritos após Verlaine tentar matá-lo:

MANKY – (...) A família dela morria de fome. Ele tinha 2.000 dólares no bolso, mas deixou que morressem de fome diante de seus próprios olhos. Porque ele precisava dos 2.000 dólares para amar a mulher, sem isso ela não seria dele. É uma safadeza, mas ele não sabe o que faz.

GORILÃO – Olha, por exemplo, o comerciante de madeira. Ele nunca deu sinal de ter um coração. Mas um belo dia, por causa de uma paixão, mandou todo seu negócio para o inferno. Agora está carregando carvão lá embaixo, no porto. Ele que um dia teve todo bairro na mão. (BRECHT, 1987, p. 40)

Podemos ler na história contada por Manky e completada por Gorilão as bases nas quais se estabeleceu a relação entre Shlink e Garga. Shlink usou todo o seu dinheiro para conquistar a relação com Garga. Mas como Garga resiste em vender-se e rejeita o dinheiro, ele não serve para ajudar a sua família. O mesmo aconteceu com o homem na história de Manky. Ele precisava e usou todo o seu dinheiro para conquistar não para ajudar a família da mulher. E como se entrelaçam as citações de Rimbaud nesse diálogo? Segundo Ewen (1991), como um grito selvagem e primitivo de Garga contra a sociedade contemporânea. É como se bradasse ao mundo dizendo que Shlink poderia comprar a sua entrada na luta, que poderia até corromper a sua família, mas que no fim ele sairia o vencedor. Quando diz “Um dia serei sua viúva” (BRECHT, 1987, p. 40) - além das insinuações de uma possível relação homossexual, levantadas anteriormente na exposição do trecho completo – Garga nos dá a entender que mesmo que perca alguma batalha, irá triunfar sobre Shlink. Isso faz sentido quando lembramos, mais uma vez, que os versos de Rimbaud proferidos por Garga foram escritos após a tentativa de assassinato que Verlaine lhe impôs.

As questões levantadas por Gorilão e Manky e os ecos produzidos em Garga logo desaparecem com a chegada de Marie. A fragmentação das cenas em *Na selva das cidades* permite - a partir da concepção de Brecht em apresentar uma luta pela luta - essa mudança abrupta de assunto ou *round* ou luta (BORNHEIM, 1992). Quando

Marie entra em cena, Garga deixa de lado as citações de Rimbaud para estabelecer com ela uma relação mais transparente, humana. Ele deixa a poesia de lado e abaixa a guarda. É como se tivesse com a irmã um respiro durante a luta, naquele momento entre um *round* e outro. Com isso cria com ela um momento de avaliação da luta:

GARGA – *rápido* – Aqui faz um frio de noite. Você quer alguma coisa?

MARIE – *rápida, sacode a cabeça. Olha-o* – Ah, meu pobre George, já faz tempo que os corvos estão voando por cima de nós.

GARGA – *rápido* – Quando é que você esteve em casa à última vez? *Marie se cala.*

GARGA – Me disseram que você frequenta esse hotel?

MARIE – Ah? Quem é então que está tomando conta deles em casa?

GARGA – *sangue frio* – Pode ficar tranquila. Me disseram que tem alguém que cuida deles. E eu sei também o que você anda fazendo (...). (BRECHT, 1987, p. 41)

As perguntas de Garga a Marie nos mostram – apesar da dureza do diálogo – um lado de Garga quase oculto na peça. Quando tira as máscaras de Rimbaud e externaliza sua preocupação com a irmã, revela os fios que ainda o ligam emocionalmente à sua família. Com isso Brecht devolve ao personagem o volume que o faz ser humano. Garga não é um personagem que apenas luta cegamente por sua sobrevivência lançando mão de todas as armas possíveis. É alguém que, mesmo sob a pressão da vida na cidade, ainda é capaz de mostrar seus verdadeiros sentimentos. Ele já havia feito isso no início da peça, no diálogo com sua mãe. Do ponto de vista do personagem, ou seja, do lado de dentro da peça, vemos um Garga reforçar a ideia de que está tudo sob controle, que sabe das implicações e do envolvimento das pessoas do seu círculo pessoal na luta e que está atento a tudo. Mas do ponto de vista exterior a Garga, sob a ótica do indivíduo e sua relação com a cidade, tentando seguir as motivações de Brecht, descobrimos um Garga humano sob sua face desumana. O espaço que se cria entre esses dois Gargas – o irmão de Marie e o da luta com Shlink – entre o Outro e o Eu, é de um *eu moral*, já verificado no início das sociedades modernas, e que atinge sua forma mais definida na pós-modernidade. É no espaço do *eu moral*,

onde estamos despidos de todas as convenções sociais, que somos reduzidos a nossa humanidade mais comum e onde repousa a nossa ética (BAUMAN, 1998).

O que Brecht nos mostra ao expor os dois lados Garga, além do claro domínio sobre os fundamentos que caracterizam a personagem teatral – presentes em qualquer manual de playwriting – que é o que revela sobre si mesmo, o que faz e o que falam dele (PRADO, 1974), é o que está na base do limiar entre o que o cidadão é o que ele aparenta ser na cidade grande, movido por sua necessidade de sobrevivência. É nesse limiar ou espaço, como definido por Zygmunt Bauman no livro *O mal-estar da pós-modernidade*, que podemos tentar perceber a ética que move Garga em *Na selva das cidades*. O mesmo Garga que é cruel em alguns momentos tem a capacidade de mostrar seu afeto pela irmã querendo saber se está com fome ou protegida do frio. A ética de Garga, marcada pelo que ele é e pelo que aparenta ser, é importante para a peça, porque é ela que vai ser decisiva no combate e também no seu desfecho. O que Garga mostra na luta pela sobrevivência na cidade funciona como uma espécie de proteção ao que ele de fato é. Se Garga se revelasse em sua humanidade essencial, provavelmente perderia a luta para Shlink e não sobreviveria à cidade. Aconteceria com ele o mesmo que acontece com o peixe de águas profundas que se rompe se levado à superfície por não aguentar a pressão interna provocada pela sua presença no ambiente completamente diferente ao seu (BAUMAN, 1998).

A ética de Garga seria a ética do homem no mundo moderno. Uma ética marcada pela reserva, pelo segredo, pelas máscaras e por uma luta incessante por parar em pé. Uma ética que, para sobreviver, o leva ao isolamento de uma solidão compartilhada na multidão dos grandes centros. Quando Brecht mostra o que está por dentro de Garga, revela a existência de um ser humano diferente daquele transformado pela cidade.

Após sua conversa com Marie, Garga fecha-se novamente e se coloca em posição de combate, mas antes – na passagem do Eu para o Outro – faz um alerta a irmã:

GARGA – *vem do quarto de dormir* – Fica aqui, Marie. Nós, com a nossa cara de gente do interior, estamos sendo embrulhados nessa cidade grande. Não faz nada contra tua vontade. Não se venda tão fácil assim. (BRECHT, 1987, p. 41)

Neste trecho Garga reforça a ideia de que não são da cidade, não pertencem a essa realidade e que devem proteger-se. Se eles têm a “cara

de gente do interior” e estão “sendo embrulhados”, significa que caíram na engrenagem e que serão triturados por ela. Quando diz para ela que não se venda facilmente, é como se dissesse que não há como escapar, que certamente nos venderemos, mas que saibamos nos valorizar. Ora, não se vender tão fácil é criar no Outro a proteção do Eu e preservar o espaço do *eu moral*. Brecht parece querer colocar na boca de Garga a seguinte frase: eu faço o que faço para me proteger. Esse não sou eu, é a cidade que me faz assim. Mas a questão que se apresenta não é tão simples nem permite uma leitura direta. A relação entre o Eu e o Outro de Garga também deve ser vista no embate entre o privado e o público e na definição da identidade pela permeabilidade entre ambos.

A preservação do espaço particular, da reserva pessoal, da intimidade e do *eu moral* do indivíduo, que encontra seu abrigo no seio familiar e em suas relações internas, como demonstrados em Garga e sua mãe ou em Garga e Marie, pode ser associada à preservação do espaço privado nas sociedades modernas. Se pensarmos por esta ótica, onde o Eu, baseado na família, está ligado ao privado, podemos pensar na cidade como o espaço do público, ou seja, do Outro. O que Garga é no privado deve sobreviver pelo que ele é no público. Nessa relação entre privado e público, o primeiro deveria impor ao segundo um domínio que lhe permitisse colocar-se a prova diante das convenções impostas sem perder o senso de realidade e os limites individuais da pessoa (SENNETT, 1988). Mas não é isso que acontece em *Na selva das cidades*. Quando Shlink se infiltra na família de Garga ele desintegra o seu privado, ou seja, sua família, e tenta minar suas forças. Garga então reage violentamente em sentido contrário. Assume cada vez mais o seu Outro para preservar o seu Eu e, quanto mais faz isso, mais se transforma, desconectando-se de suas raízes:

GARGA – Eu só tenho duas mãos. O que é humano pra mim o senhor devora como um monte de carne. O senhor me abre os olhos para me mostrar as minhas reservas, no mesmo instante em que o senhor seca a fonte. O senhor transformou minha família em reserva sua. O senhor vive das minhas reservas. E eu vou secando cada vez mais. Agora sou eu que estou caindo na metafísica. E o senhor ainda tem coragem de vir vomitar isso na minha cara!

SHLINK – A minha desgraça é pisar no ponto fraco. Eu recuo. Mas o senhor só reconhece o valor dos que são importantes pro seu afeto

quando eles estão no necrotério. E eu sinto a necessidade de esclarecê-lo sobre as próprias inclinações. Mas continua, por favor. Eu entendo você perfeitamente. (BRECHT, 1987, p. 43-44)

Quando Garga diz que Shlink vive de suas reservas e que por isso está secando, está dizendo que ao penetrar na base de sua família está destruindo a ela e ao que ele realmente é. Se Garga não pode ser o que ele é, nem no âmbito do privado, ele será um Outro transformado pela cidade. Um Outro sozinho, sem chão, sem rumo, sem identidade. Shlink sabe disso. Sempre soube e explicita isso quando assume pisar no ponto fraco de Garga. O que Shlink faz, desde o início da peça, é atacar Garga indiretamente através de sua família. Mas à maneira com que Garga reage ao longo da peça e as atitudes que resolve ter, como o próprio Shlink deixa claro, tem a ver mais com suas escolhas do que com a força exercida do público sobre o privado. Shlink é claro ao dizer que está alertando Garga sobre suas próprias inclinações. O que Brecht queria quando colocou esta questão? Que independentemente do meio, o que transforma o indivíduo está no quanto entrega o seu Eu em nome de um Outro criado por ele mesmo? É possível que sim, mas devemos levar em conta que há um aspecto envolvido na relação de Garga com a cidade que tem a ver com a dissolução do Eu - pela desintegração familiar ou do privado - e com o lugar do indivíduo na modernidade: a busca de uma identidade projetada.

Se Garga, na busca de uma identidade ou liberdade - que o faz abandonar sua família, perder suas raízes, a sua reserva e o seu Eu - constrói um caminho em nome da sua própria identidade, ele acaba criando um conflito insolúvel: fugir do seu Eu verdadeiro atrás de um Outro que ele quer acreditar ser ele mesmo como um produto da cidade. Psiquicamente, podemos explicar a identidade na modernidade como uma existência ainda não alcançada, como uma missão a ser cumprida e que está sempre à frente. Que nos projeta desesperadora e obstinadamente sempre adiante em direção a uma identidade imaginada enquanto recusamos uma realidade presente (BAUMAN, 1998). Garga rejeita dialogar com a dura realidade e projeta sua identidade imaginada no Tahiti. Não vende sua opinião e, por isso, não ganha o dinheiro que lhe permitiria dar melhores condições a sua família. Mas também não está contente com a situação em que vive. Está insatisfeito em Chicago e sonha ir para o Tahiti - o seu paraíso longínquo

Brecht parece querer colocar em Garga os conflitos e as relações do indivíduo moderno com o mundo no pós-guerra. A impossibilidade

de um passado mais confortável e seguro diante de uma realidade confusa e caótica em Chicago - que fazia com que imaginasse um futuro incerto no Tahiti - pode ser visto como o conflito vivido pelos alemães após a Primeira Guerra Mundial. “Na verdade, não é Chicago que está envolvida, mas Berlim” (EWEN, 1991, p. 101). Brecht via em Garga um pára-raios para o que seus olhos enxergaram na Berlim dos anos 1920. Talvez seja por isso que vemos refletidos, em Garga, boa parte dos anseios e questionamentos que os cidadãos alemães, em especial os berlinenses, externalizavam pelas ruas. As possíveis ligações entre Chicago e Berlim, e entre Garga e o cidadão alemão, não são apenas uma detecção a partir de metáforas quase óbvias feitas por Brecht ao longo da peça, elas também estão baseadas em fatos históricos que foram apresentados, de forma resumida – mas não menos reveladoras, no capítulo 1. Se de um lado, o ambiente histórico endossa a relação entre Chicago e Berlim, do outro, no texto da peça, Brecht traduz dramaturgicamente essa relação:

GARGA – Esse é um buraco negro. Agora quarenta anos vão passar. Não digo que não. Um abismo se abre diante de nós, o fundo do poço rachou e o esgoto vem vindo à tona, os baixos instintos aparecem, mas os desejos que provocam são muito fracos. Durante quatrocentos anos eu sonhei com manhãs no mar, com o vento de sal golpeando os olhos. Como tudo era simples. Calmo. *Ele bebe.* (BRECHT, 1987, p. 45)

Se colocarmos a cidade de Berlim em relação ao trecho em destaque, possivelmente encontraremos novos elementos que a aproximariam da Chicago de Garga. Talvez Brecht não tenha sido tão direto, mas se substituirmos a palavra *Esse* pela palavra *Berlim*, a relação entre as cidades fica bem exemplificada.

Voltando à discussão do Eu e do Outro, iniciada no diálogo com Marie, desdobrada para a questão da identidade entre Garga e Shlink, e encaminhada para o conflito do indivíduo na cidade grande - espelhando similaridades entre Chicago e Berlim – podemos perceber que o jovem Brecht tentava colocar no teatro as questões que fervilhavam em sua cabeça naqueles tempos. O modo conturbado e aparentemente sem sentido ou niilista com que os assuntos brotam em *Na selva das cidades* não podem ser lidos com o objetivo de tentar entender a peça, mas como um motor da ação ou um meio de colocar o espectador diante das muitas possibilidades que a jaula flexível do jeito de viver no mundo moderno

poderia oferecer. Estas muitas possibilidades incluíam, também, um novo teatro, conectado com o seu tempo. Neste ponto da análise, com os elementos elencados e discutidos de acordo com o raciocínio, a meu ver, um tanto quanto caótico com que Brecht os apresentava na peça e com sua nova tentativa de se fazer teatro – visto no capítulo 2 - podemos pensar mais objetivamente que *Na selva das cidades* tinha pelo menos duas intenções ou funções básicas a desempenhar: uma social e outra artística. Social porque é crítica em seu conteúdo e artística porque deveria organizar e reformular o teatro. (BORNHEIM, 1992).

Se no primeiro e segundo *rounds* – além da apresentação e definição da luta entre Garga e Shlink - elegemos o jogo, a sexualidade e o dinheiro como eixos centrais, do terceiro ao quinto *round*, trabalhamos as questões pertinentes à família e ao indivíduo, de modo que elas nos levaram a tentativa de esclarecimento das questões sociais e artísticas retiradas do texto. Com este quadro estabelecido até a metade da peça – ou da luta – Brecht vai começar a tentar amarrar, deste ponto em diante, todas as pontas que foram abertas até o final do quinto *round*.

4.2.2 Do sexto ao nono round

A partir da cena 6 e avançando na cena 7 de *Na selva das cidades*, Brecht começa a encaminhar alguns personagens para um quase desfecho ou uma quase explicação de suas trajetórias na peça. Ele não vai encerrar o ciclo desses personagens, apenas vai indicar alguns caminhos ou escolhas que acabam por justificar a sua existência no texto e, conseqüentemente, na cidade. O desejo de suicidar-se de Marie vem à tona, o casamento de Garga e a despedida da Mãe - que decreta simbolicamente o fim da família - a prisão de Garga e a retomada dos negócios por Shlink, são alguns fios que Brecht tenta atar após a metade da peça. Do ponto de vista da estrutura dramática – mesmo não sendo o foco desta análise – vale a pena ressaltar que Brecht, apesar da tentativa de manter unidade e coerência, e de amarrar os personagens, perde-se em contradições sem saída – em parte pelo caráter fragmentário das cenas – e não consegue alcançar um resultado que correspondesse às suas intenções em relação a um novo teatro (BORNHEIM, 1992). Já do ponto de vista desta análise, começamos a ver a partir da cena 6, ou seja, depois do meio da peça, as possíveis transformações sofridas pelos personagens em suas relações com a cidade. A primeira tentativa de

mostrar essa transformação está no diálogo ou confissão entre Marie e Shlink à beira do lago:

MARIE – Eu me prostituí. Ah, como o amor se tornou uma fruta amarga (...) Eu joguei minha vida fora. Meu corpo está murchando.

SHLINK – Me conta até onde você chegou. Isso vai aliviar.

(...)

SHLINK – Você vai encontrar um meio de se purificar.

MARIE – Eu acho que devia entrar no lago, mas não posso. Eu ainda não estou pronta. Oh, que desespero! Esse coração que nada acalma. Em tudo que eu quis ser, eu sou só a metade. Nem amar eu posso. É tudo vaidade. Eu ouço o que você me diz, não estou surda, tenho ouvidos, mas o que é que isso quer dizer? Pode ser que eu esteja dormindo e que alguém vá me acordar, e pode ser que eu seja dessas que fazem um mau negócio, só para ter um teto em cima da cabeça. E pode ser que eu engane a mim mesma e feche os olhos. (BRECHT, 1987, p. 48-49)

O trecho em destaque dá a dimensão do que Marie faz consigo mesma na cidade. A escolha ou a falta de escolha que a jogou na prostituição e que traz como resultado um desejo de atirar-se no lago, indicam o quão violento que foi para ela e o quanto a deixam dividida os impactos de não poder ver suas expectativas de vida realizadas no encontro com a grande metrópole Chicago. Marie chega à conclusão de que jogou sua vida fora, está secando, que está tão aflita e destruída que a única saída possível seria a morte. Mesmo assim ainda não se diz pronta para entrar no lago, nos levando a crer que há algo nela que ainda a faz imaginar uma possibilidade de redenção capaz de salvá-la daquela realidade. Podemos ver isso quando chega a duvidar se o que vive é um sonho ou pesadelo e que poderá, talvez, ser acordada para a realidade do seu sonho ideal. É como se Marie perguntasse a si mesma se a realidade avassaladora que estava vivendo não passava de um sonho do qual precisava ser desesperadamente acordada para, aí sim, viver o seu sonho. Marie só poderia estar pronta para o suicídio quando resolvesse o conflito interno criado por ela mesma. Esse conflito que Brecht coloca em Marie, manifestado em sua possível dúvida entre o que é sonho e o

que é realidade, já havia sido muito bem explorado por Pedro Calderón de La Barca⁷⁶ em *A vida é sonho*, de 1635. O que Marie diz no trecho em destaque encontra eco em *A vida é sonho*, quando Segismundo diz: “(...) estamos em mundo tão singular que o viver é só sonhar e a vida ao fim nos imponha que o homem que vive, sonha o que é, até despertar”. (BARCA, 1992, p. 46)

É importante atentar também que Brecht delineia objetivamente em Marie, independentemente de seus conflitos internos, o mesmo que faz em Garga: o processo de transformação do cidadão na relação com a cidade, que o leva para algo totalmente diferente do que era quando ali chegou. Nesse sentido, parece querer mostrar o que hoje é quase um chavão contemporâneo: que os sonhos se desmancham na dureza da vida cotidiana dos centros urbanos. Que a luta pela sobrevivência sobrepõe os desejos de realização do indivíduo, destruindo-o lenta e gradualmente. Isso fica claro quando olhamos para trás e vemos uma Marie, já prostituída, mas ainda com esperanças: sentia-se dividida e dava pistas de que o suicídio seria uma boa ideia, mas mesmo assim via na cidade e em suas memórias do campo, à beleza que ambas podiam lhe oferecer. “Tanto o campo quanto o asfalto tem alguma coisa boa” (BRECHT, 1987, p. 38). Com o passar do tempo e a evolução dos dias findam suas esperanças - apesar de Marie mencionar que tudo pode não passar de um sonho. Mas o fato é que ela, nesse momento da peça, já está transformada e, ao lado de Shlink à beira do lago, não se sentia apenas dividida, sentia-se como que cortada ao meio e triturada pela cidade. De um lado estavam seus sonhos e do outro a dura realidade que construiu para si.

As forças ambivalentes que habitam Marie e a angustiam - entre o que ela é e o que ela gostaria de ser - são as mesmas presentes em Garga e despertam em ambos o desejo de fuga. Contudo, este desejo manifesta-se de maneira diferente em cada um. Enquanto Garga vislumbra materializar sua fuga indo para o Tahiti, Marie vê sua realização no fundo do lago. A presença da morte, manifestada na possibilidade do suicídio em Marie - mesmo que ela não leve a cabo o seu intento - endossa o desejo da interrupção do movimento caótico, instável e constante que é próprio do mundo moderno e corrobora com a opinião de Benjamin (1989), acerca do nascimento da modernidade sob o signo do suicídio. E, segundo Bauman (1998), igualmente com Freud,

⁷⁶ Não há registros oficiais de que Brecht tenha referenciado Pedro Calderón de La Barca em *Na selva das cidades*, mas é possível imaginar que o autor tenha pelo menos lido a peça do maior nome do teatro do século de ouro espanhol.

que sugeriu ser a modernidade governada pelo instinto da morte – Tântatos. Entretanto, o que vai acontecer com Marie na peça a partir desse momento é a aceitação resignada e interação total com a realidade que triunfou sobre seus sonhos. No terceiro bloco da análise poderemos ver como isso se estabelece a partir do texto. Mas é importante que saibamos, desde já, que Brecht a escolheu como sendo o primeiro personagem a sucumbir ao peso da cidade e integrar-se a ela. Isso é importante para podermos compreender, adiante, o que a motivará em suas ações.

A segunda tentativa do autor em fechar o ciclo dos assuntos levantados e, da mesma forma, apresentar os prováveis resultados da luta pela sobrevivência nas cidades, diz respeito à desintegração final da família, marcados – ironicamente – pelo casamento de Garga e em seguida pelo desaparecimento de sua mãe na peça.

Relembrando, o processo de desintegração da família em *Na selva das cidades* teve início no momento em que Shlink consegue infiltrar-se e instalar-se nela e, com a ajuda do dinheiro, passa a suprir - mesmo sendo um estranho - às necessidades que antes eram da responsabilidade de Garga. O fato de Shlink penetrar no seio da família, o local privado das reservas pessoais, onde teoricamente não há segredos e os indivíduos podem realmente expressar-se em sua plenitude, provoca o choque do estranhamento que trava as relações internas da família e isola seus membros em si mesmos. Se nem mesmo no aconchego da família - corrompida pelo dinheiro - há espaço para que o *Eu* possa florescer, será através do *Outro*, da máscara, do segredo, que o indivíduo preservará seus sentimentos, deixando-os em segurança até que possam compartilhar novamente (SENNETT, 1988). Depois de instaurada à situação, não tivemos na peça elementos que justificassem o clima de falsas aparências em que é comemorado o casamento de Garga. Brecht cria uma grande lacuna entre o momento em que Shlink instala-se e o momento das bodas de Garga. O caráter fragmentário das cenas e as mudanças sem sentido, que nos levam de um assunto a outro, podem servir como parâmetro, mas é na soma das pequenas desgraças individuais que encontramos respostas mais contundentes para a desintegração da família de Garga. Parece claro que o fato de Shlink comprar a família de Garga oferecendo a eles mais conforto foi muito importante para o seu processo de desintegração, mas é no abandono de Garga e na consequente ida de Marie para a rua - com a necessidade de sustentar a casa – que a estrutura familiar sofre seu mais duro golpe. Com este olhar sobre a família, que o próprio Brecht nos forneceu e por onde podemos ver os caminhos da ruína, o autor começa a cena 7 com

uma situação aparentemente sem sentido - o que a esta altura não é mais nenhuma novidade – levada ao extremo quase absoluto.

A situação que se instaura na cena 7 é marcada pelo casamento de Garga com Jane e pelo desaparecimento da mãe, e tem um forte clima do absurdo. Jane, praticamente sumida depois da cena 1 e Garga, que vive na marginalidade desde a cena 3, quando se despede de sua mãe, reaparecem para comemorar o casamento em família e para fundar uma nova família. Não existe nada no texto da peça que justifique isso. Brecht vai além: faz Garga dizer que está mudado e que vai voltar ao trabalho na biblioteca. Como isso pode acontecer assim, sem mais nem menos? Brecht quer que acreditemos que no mundo moderno as coisas acontecem sem nenhum critério e que estão apenas baseadas na constante e ininterrupta mudança das engrenagens da cidade? Que o indivíduo é uma peça que se move apenas em sua necessidade de sobrevivência? Sem que para isso precise justificar seus atos? É possível que sim, mas o que parece ser a leitura mais viável está próximo do que Gerd Bornheim decreta sobre *Na selva das cidades* em seu livro *Brecht: A estética do teatro*: Ele afirma: “(...) o combate se revela estéril e a peça se perde em contradições insuperáveis” (BORNHEIM, 1992, p. 66). A cena 7 me parece ser uma destas contradições insuperáveis, pelo menos sob o ponto de vista da estrutura dramatúrgica. Se não fosse pela mãe, que ainda é o pilar de sustentação da casa e tem um rasgo de lucidez ao questionar a situação como um todo, certamente esta cena seria a mais desconectada de todas outras e da peça como um todo. Mas vamos à análise dos fragmentos da cena:

JOHN – (...) desde que esse homem, que tem pele diferente, estendeu a sua mão protetora sobre nós, no bairro do carvão, aqui as coisas melhoraram dia a dia, em todos os aspectos. Hoje, sem saber que ia haver casamento, ele tornou possível ao nosso filho George uma festa de núpcias que só o chefe de uma grande firma pode dar (...)

(...)

MÃE – Vocês casaram assim, do dia para a noite. Isso não foi um pouco precipitado Jane?

(...)

JOHN – Não fale bobagem. Come teu bife e aperta a mão da noiva.

GARGA – É. *Agarra o punho de Jane.* É uma boa mão. Eu me sinto muito bem aqui. (...) estou vestindo roupa nova, comendo bife, sentindo o gosto de cal (...) É bom estar aqui (...) O vento negro não entra aqui.

(...)

JANE – Eu fico imaginando o que você vai querer comigo, George.

(...)

GARGA – (...) *Entra Shlink.* Mãe, um prato, um bife e um copo de vinho pro nosso convidado, a quem eu dou as boas vindas. Sabe, eu me casei hoje de manhã. Conta a estória para ele, minha querida esposa.

(....)

SHLINK – Meus parabéns, senhor George Garga. O senhor é um homem muito vingativo.

GARGA – (...) Infelizmente, nesse momento, não tem nenhuma cadeira vazia, Shlink. Está faltando uma cadeira... Tudo isso é muito agradável. De agora em diante quero passar minhas noites aqui, no seio da minha família, que o senhor vê aqui reunida. Minha vida entrou agora numa fase nova. Amanhã vou voltar à Biblioteca do sr. C. Maynes. (BRECHT, 1987, p. 50-52)

A primeira coisa que se estabelece nesta cena é o inexplicável casamento de Garga e Jane. A surpresa dos pais de Garga marca o tom, mas de forma bem diferente um do outro. Enquanto o pai, mesmo surpreso, reforça a sensação de que o casamento e a família vivem uma farsa, a mãe apenas questiona do ponto de vista da relação. O pai valoriza o que Shlink fez por eles e o belo casamento que proporcionou ao filho, e que pode nos oferecer a seguinte leitura: Ele não está preocupado com os motivos do casamento. O que importa são as aparências. Nesse ponto Brecht parece querer chamar a atenção para o comportamento social nos grandes centros. Tanto faz se a família está corroída por dentro, o que vale é o que ela aparenta ser a partir de sua representação. Já a mãe tenta encontrar um sentido para a sua surpresa questionando-os se não houve uma precipitação no casamento. O que ela faz, na verdade, é alertar para a construção de uma relação sobre

uma base frágil. É como se ela quisesse dizer que o que vê é diferente do que intui existir. No fundo, tanto a mãe quanto o pai de Garga sabem que o casamento é uma mentira. E aí está um ponto importante: se o casamento é uma mentira do ponto de vista de suas motivações, por que Garga resolve comemorá-lo em família? Porque se ele brindasse suas núpcias em outro lugar, como no hotel, por exemplo, talvez a cena não tivesse alcançado os possíveis objetivos supostamente traçados por Brecht. Vou explicar melhor. Não devemos esquecer que o foco de Garga é sua luta desmedida contra Shlink e sob este ponto de vista, o casamento é mais uma das armas que usa para atingir seu oponente. Mas se é esta a motivação central de Garga para o casamento, por que então Brecht constrói a cena de um almoço feliz em família? Talvez para mostrar outro lado da vida cotidiana das cidades: o da representação social das instituições no mundo moderno:

As representações que nós fabricamos – duma teoria científica, de uma nação, de um objeto, etc – são sempre o resultado de um esforço constante de tornar real algo que é incomum (não-familiar), ou que nos dá um sentimento de não-familiaridade. E através delas nós superamos o problema e o integramos em nosso mundo mental e físico, que é, com isso, enriquecido e transformado. (MOSCOVICI, 2007, p. 58)

A conjugação dos elementos constitutivos do conceito de representação social de Serge Moscovici parece se ajustar ao que Brecht nos oferece nesta cena: se os laços familiares se rompem quando o indivíduo se isola para tentar sobreviver na selva das cidades, a instituição família só pode existir em sua representação, fabricada por Garga. A representação da comemoração do casamento é o que o torna real e o justifica no mundo desajustado de *Na selva das cidades*. Essa construção da representação das coisas ou das instituições está ligada aos elementos significantes essenciais que a compõem, ou seja, aos seus elementos mais puros, que nos remetem ao que já conhecíamos ou ao que estávamos familiarizados (MOSCOVICI, 2007). Que nos remetem a um passado. No caso de Garga e sua família, a cena os remeteria de volta à vida feliz do campo em contraste com a vida na cidade. Os elementos puros ou significantes das representações sociais estão ligados ao sonho da busca da pureza na era moderna, que se referem ao lugar que as coisas ocupam ou o que representam. O que pode ser sujo, num determinado contexto, pode ser puro num outro completamente

diferente (BAUMAN, 1998). Se Garga comemorasse o seu casamento no hotel fétido às margens do porto não veríamos a fundação ou representação de uma nova família. Os elementos significantes da família, na figura do casamento, que são puros no seio do ambiente familiar, se tornariam extremamente sujos no âmbito do mundo mundano. A mesma coisa pode ter diferentes qualidades e representar diferentes coisas. Elas não são o que são, mas sim o que podem vir a ser. Para completar este quadro, da representação social da instituição família, vale acrescentar a frase de Garga quando este diz que mudou de vida e que voltará ao trabalho. Ora, dá para imaginar uma imagem mais perfeita do que essa? Casar, constituir família, ser um trabalhador responsável e um futuro pai exemplar? Esta é a pura representação da felicidade ou de um *American way of life*⁷⁷ que Brecht traz para a discussão. Algo completamente distante de Garga e sua família. Michel de Certeau, no livro *A invenção do cotidiano* também explora esse assunto ao tratar das mudanças de paradigmas onde a invisibilidade do real cede seu lugar à sua representação projetada, ou seja, a sua visibilidade. “A cena sociocultural da modernidade remete a um “mito”. Define o referente social por sua visibilidade” (CERTEAU, 2011, p. 261). Ao mostrar a imagem do que seria supostamente à representação de uma família estruturada no mundo moderno, apesar da corrosão que a destruía por dentro, mais uma vez Brecht pode ter querido criar uma ponte entre Chicago e Berlim. O momento aparentemente favorável de retomada da vida em Berlim e em toda a Alemanha – incluindo suas instituições, entre elas a família – não revelava o que de fato estava prestes a ruir de vez em seu subsolo. O caos em que mergulharia a Alemanha na República de Weimar já nos primeiros anos da década de 1920 é o exemplo mais imediato.

Contudo não é só isso que está em jogo nesta cena. Existe algo real e imediato determinado pela luta em curso entre Garga e Shlink. Quando Garga volta para a sua casa e brinda suas núpcias com Jane, ele o faz para atingir de maneira mais contundente a Shlink. É como se ele retomasse a sua vida em grande estilo e chutasse seu oponente para longe. Garga volta a ocupar o seu lugar na família, agradece o que Shlink fez por ele, mas indica que não há mais lugar para ele naquele espaço. Quando Shlink entra e Garga diz que infelizmente não há uma

⁷⁷ O *American way of life*, que traduzido para o português significa *Estilo americano de vida*, é uma expressão que se popularizou, principalmente no período da guerra fria e que se refere a um tipo de ética comportamental que determinava a qualidade de vida e a busca da felicidade projetada pelos norte-americanos.

cadeira vaga na mesa, está dizendo que, mesmo provendo financeiramente sua família, aquele não é o lugar dele. O que pareceria configurar-se numa situação constrangedora para Shlink, muda rapidamente no instante seguinte. Eu já apontei que Shlink empreende suas maiores vitórias sempre no território do seu oponente. E é o que de fato vai acontecer ainda na cena 7:

SHLINK – (...) Tenho aqui uma carta da firma Broost & Cia. Estou vendo, em cima, o carimbo do tribunal do Estado da Virgínia. Eu descobri que ainda não abri. Eu ficaria muito agradecido se fizesse isso por mim (...)

MÃE – Por que você não diz nada, George? O que você está planejando?... Vocês ficam por trás desses pensamentos desconhecidos (...) e nós ficamos esperando, como gado no matadouro. Vocês dizem: esperem um pouco, vão embora, voltam e a gente não reconhece mais vocês (...) Eu também preciso organizar o meu tempo. Quatro anos nessa cidade de ferro e lixo! Ah, George.

GARGA – (...) Vocês, meus pais, e você Jane, minha esposa, escutem: eu decidi ir pra cadeia.

(...)

SHLINK – Eu não quero mais discutir com você. Três anos! Para um homem jovem como você, eles passam tão rápido como um abrir de portas. Mas para mim! Não tirei nenhum proveito do senhor, se isto lhe proporciona algum consolo. Mas saiba também que sua partida não me deixa nenhum traço de tristeza. Agora que eu volto a me envolver nessa cidade barulhenta e retorno aos meus negócios, como fazia antes de conhecer o senhor. *Sai.* (BRECHT, 1987, p. 52-54)

O trecho em destaque traz dois fatos importantes e que vão ser decisivos para o encaminhamento final da peça: a mudança de planos abrupta de Garga – marcada pela saída da comemoração do casamento direto para a prisão; e o passo decisivo para que a mãe de Garga abandone a família, fazendo com que esta desabe de vez. Com relação ao primeiro fato, o que muda a situação é a chegada de Shlink. Ele traz uma carta da justiça que vai determinar a escolha de Garga. Suas atitudes aleatórias e impulsivas, que acabaram com o patrimônio de

Shlink, resultaram em crimes que a justiça vem lhe cobrar. Como Shlink entrega tudo a Garga, nada mais justo que este assuma a responsabilidade por seus atos. Este é o jogo que Shlink sugere ao entrar em cena. Mas por que Garga faria isso se tudo ainda está em nome de Shlink, o que tornaria o chinês responsável pelos atos aos olhos da justiça? Porque se as coisas se encaminhassem dessa maneira, a luta se findaria. Shlink não sobreviveria à prisão. Ele assume isso ao dizer que três anos de cadeia para um jovem como Garga passariam rápido, mas para ele não. Nem Brecht nem Garga queriam o fim da luta. Por este motivo – que parece ser o único lógico de se pensar – Garga resolve ir para a cadeia no lugar de Shlink instantes após dizer que havia mudado de vida. Se olharmos sob a ótica da estrutura dramática, a saída da cena de um casamento feliz para a vida dura da prisão é mais um dos movimentos sem explicação que Brecht empreende na peça, só que desta vez com um ingrediente a mais. Se antes ele dava grandes saltos de uma cena para outra, agora ele faz isso dentro da própria cena. Isso pode ter a ver com um possível desejo de resolver ou solucionar tudo o que propôs como lógica dos personagens por ele apresentado – Brecht abriu muitas possibilidades até o meio da peça. É como se ele tivesse percebido que havia se perdido na dinâmica da luta e agora quisesse resolver dramaturgicamente os personagens. Este é mais um dos motivos que faz com que a peça se perca em contradições insolúveis, como foi apontado por Gerd Bornheim e já citado anteriormente. Mas se pensarmos no que Brecht vai representar para o teatro do século XX, principalmente sobre a ótica da sua prática teatral, ligada à invenção de um texto plural, cuja heterogeneidade endossa as inúmeras possibilidades significantes (ROUBINE, 1982), poderemos ver em *Na selva das cidades* um grande laboratório para o teatro de Brecht.

Mas voltando à questão da ida de Garga para a prisão e o que isso vai significar no desfecho da peça, podemos ver nesse fato a seguinte situação: teoricamente a chegada de Shlink - que o faz vencer a batalha – irá desencadear uma reação em Garga que resultará no fim do combate entre ambos. Mas isso só acontecerá após sua saída da cadeia. Passar três anos trancados numa cela será um duro golpe para Garga. Um acontecimento que o fará planejar uma vingança violenta, colocando-os no *round* final em desigualdade de condições. O que Garga irá preparar para Shlink na cadeia, enquanto o chinês retomava sua vida de rico empresário em Chicago, será de uma crueldade e demonstração de força desmedida.

A ida de Garga para a cadeia não é apenas o gatilho que vai detonar os acontecimentos que nos levarão ao final da peça. Do ponto de

vista da dinâmica da vida nas cidades - que nos interessa sobremaneira nesta análise - podemos ver na cena 7 a presença do acaso ou *tempo acidentado* assim definido por Michel de Certeau no livro *A invenção do cotidiano*. É o imprevisto, representado na carta que Shlink traz para a cena, que tira Garga da festa de casamento e o coloca na prisão. Esse imprevisto ou acaso, está ligado a um tempo não programado, a um *tempo acidentado* que surge como o acaso que preenche uma lacuna ou falha no sistema (CERTEAU, 2011). Se Shlink não aparecesse, provavelmente Garga voltaria para o seu trabalho na biblioteca no dia seguinte. Entretanto Shlink chega e preenche o espaço com uma ação desconectada da cena, ou seja, com algo acidental que cria uma falha num sistema já programado e muda o rumo das coisas. Mas por que a presença do acaso ou *tempo acidentado* é importante ser destacado em *Na selva das cidades*? Porque podemos ver nisso uma tentativa – mesmo que intuitiva – de Brecht de nos mostrar como e o que pode ser decisivo nas relações cotidianas da cidade. A relação com o ocasional ou com o *tempo acidentado* é capital para definir as práticas cotidianas. Tentar eliminá-lo é negar a possibilidade de se ver uma prática que faz da cidade um organismo vivo. O *tempo acidentado* é o narrador do discurso real da cidade (CERTEAU, 2011).

É no impacto que Shlink traz para a cena e na consequente reação de Garga, que vamos ver refletir na mãe o que ela já havia gestado desde a cena 3, quando teve a última conversa séria com Garga. E é a partir daí que vamos ao segundo ponto que também será crucial para o desfecho da peça: a saída da mãe da peça, já apontado algumas vezes ao longo da análise.

É no diálogo travado entre Garga e Shlink que a mãe vai manifestar a sua incompreensão com o que está acontecendo e sobre o peso que carrega em suas costas. Este peso é sua própria família. Quando a mãe diz que não entende as motivações do filho, que se sente como um “gado no matadouro” e que Garga está mudado, está fazendo um desabafo de alguém que realmente está cansada com a situação que vive. É como se ela assumisse que está prestes a entregar os pontos. Nada mais é como era quando chegaram à cidade. Ela sobreviveu à inutilidade do marido, à intrusão de Shlink e à prostituição da filha em nome da família. Manteve-se firme, como um pilar de sustentação. Mesmo que tenha aparecido muito pouco, todas as vezes que interage com os outros personagens, é sempre marcada por uma consciência crítica, como se fosse uma voz poderosa de Brecht na peça. Mas é na cena 7, quando percebe seu filho como algo realmente distante a ela, que desiste de tudo em nome de salvar-se a si mesma. Ao decretar que não

reconhece mais seu filho, diz que precisa organizar seu tempo, ou seja, cuidar de si mesma. Para completar, como se fizesse um balanço da sua vida na cidade, conclui que em quatro anos só colheu ferro e lixo na cidade.

Podemos ver no desabafo da mãe a incompreensão com que Brecht via o mundo que se formava ao seu redor. Quando escreveu *Na selva das cidades*, ainda se dividia entre Berlim e Munique, e acompanhava de perto os desdobramentos da nova república, assistindo com incompreensão e incredulidade o que estava acontecendo. Em cartas obscenas e divertidas, endereçadas a seu amigo Bronnen – ainda não convertido ao nazismo – mostrava seu horror e aversão ao crescimento dos excessos anti-semitas dos nazistas que ele definia como “excrementos” e suas ações de preparação de golpe como “cavalgadas de sinistros filhos da puta” (EWEN, 1991, p. 98). A ideia de que Brecht está falando pela mãe, teoricamente não combinaria com a sua desistência do mundo. Se Brecht fala coisas importantes através da mãe, não faz sentido ela desistir e fugir. Ela deveria lutar. É o que Brecht faria e de fato fez em sua vida. Então, como Brecht resolve essa questão na peça? Ele encontra uma saída dúbia para ela em mais uma intervenção completamente sem sentido. A mãe, logo após a saída de Garga, não diz que vai embora, ela simplesmente diz que vai servir o almoço na cozinha e desaparece:

JOHN – O que é que você pensa fazer?

MÃE – Eu vou fazer uma coisa bem clara, John, que me dá um grande prazer. Não pense que seja por isso ou por aquilo. Vou pôr no fogo mais um pouco de carvão e vou servir o jantar na cozinha.
Sai. (BRECHT, 1987, p. 55)

A mãe de Garga não se despede, apenas retira-se – para nunca mais aparecer - como se fosse dedicar-se a uma tarefa rotineira, como que se tudo voltasse ao estritamente normal logo após os graves acontecimentos. Brecht pode ter deixado no ar as seguintes questões: Que ela pode ter desistido de tudo e voltado para o campo - O diálogo travado com Garga na cena anterior é um indicativo disso. Ou que o sumiço dela pode ser o de quem desaparece metaforicamente enquanto sujeito ao sucumbir à cidade e tornar-se anônimo. A criação de um sujeito universal e anônimo está na base da operação que contribui para definir a cidade em seu discurso utópico e urbanístico. O anônimo é a própria cidade (CERTEAU, 2011). Ou ainda que seu sumiço foi um passo estratégico para, como uma guerrilheira, poder resistir e

sobreviver à realidade. Pessoalmente, prefiro apostar nesta última hipótese, por dois motivos: Porque não é por não estar em circulação que você não exercerá seu pensamento crítico e desenvolver sua consciência social – guardadas às devidas proporções e sem querer forçar uma aproximação, foi o mesmo que aconteceu com Brecht no exílio dez anos depois – e por encontrarmos na cena 9 - quando Garga sai da cadeia após três anos de reclusão - indicativos de que a mãe de Garga continuava por perto:

VERME – *dirigindo-se à mesa* – Pode ser que os senhores tenham notado: tem uma família entre nós que está sobrevivendo, assim, só de restos, de migalhas. Esta família, que está assim corroída pelas traças, ia sacrificar com grande prazer seu último tostão. Isso se algum dos senhores pudesse informar onde é que está a mãe, que foi o suporte principal da casa. Eu vi uma dessas manhãs aí pelas sete horas uma mulher de seus quarenta anos, fazendo limpeza num porão de uma casa de frutas. Ela tinha aberto um negócio novo. O rosto estava velho, mas em paz. (BRECHT, 1987, p. 61)

A revelação que Verme faz a Garga no bar, logo após sua saída da cadeia, é a constatação final de que a família de Garga estava destruída e que o golpe final foi o sumiço da mãe. Verme é extremamente irônico ao dizer que a família que vive de migalhas daria seu último tostão para ver a mãe de volta. Fato que poderia reerguer a família. Mas Brecht deixa claro que isso não vai acontecer. A mãe não irá reaparecer. Mas Verme dá a entender que a mãe continua na cidade. Isso ajuda a comprovar a hipótese de que seu sumiço foi realmente um passo estratégico de resistência e sobrevivência. Contudo, a mãe de Garga começou sua vida sozinha, o que nos faz crer que só é possível sobreviver na selva de pedra apostando na solidão. Brecht é contundente na indicação desse fato: ele coloca essa escolha de forma clara na mãe. Se uma mãe é obrigada a abandonar a família para sobreviver é porque realmente não há saída. Brecht não credita culpa aos membros da família pelo sumiço da mãe. Mesmo pressionada pela situação, a escolha é dela. Mais uma vez coloco a questão: será que a escolha foi realmente feita por ela? Do mesmo modo, o pai vai escolher seu caminho, Marie o seu, e Garga o dele. Prestes a chegar ao *round* final, vemos que nada parou em pé. Brecht condena seus personagens a vagar na solidão das cidades mesmo antes de concluir a peça.

O que acontece na cena 8 e, principalmente na cena 9, de *Na selva das cidades* é uma tentativa de Brecht de resolver dramaturgicamente o que ainda não havia conseguido fazer até então. Para isso reúne quase todos os personagens no bar em frente à prisão de Garga no dia da sua libertação. É lá que Verme vai dar as notícias do paradeiro da mãe de Garga e da dissolução final da família, como já mencionado anteriormente, que veremos Jane e Gorilão dar o último ar de sua graça, que reaparecerá o jovem do Exército da Salvação e que Garga nos conduzirá para o desfecho final da peça.

O que de mais importante acontece neste caldeirão é o que está centrado em Garga, mas antes de seguir por este caminho, vale a pena destacar a volta do jovem do Exército da Salvação, para tentarmos compreender o que Brecht queria com ele naquele momento. Vamos aos fatos. O jovem do Exército da Salvação tenta se matar do lado de fora do bar depois de beber muito. Ele é o mesmo jovem que foi humilhado por Garga na cena 2, quando este entrega a casa de Shlink com a condição de que cusпам em sua cara. Como um arrivista às avessas, o jovem volta à cena para se rebelar contra as regras de um jogo aceito por ele em busca de uma salvação. Estar no mundo como se está ou como se quer estar só poderia ser consumado em outro mundo, que somente seria alcançado por um ato de redenção (BAUMAN, 1998). A redenção escolhida pelo jovem seria através da sua morte. Algo que se mostrou completamente ineficiente. Após sua frustrada tentativa de suicídio, o trazem para dentro do bar onde o jovem, como se fosse seu último suspiro diz murmurando: “la montagne ést passée, nous irons mieux” (Brecht, 1987, p. 63). A frase dita pelo jovem é uma famosa frase de Frederico da Prússia⁷⁸ proferida por ele no momento de sua morte. A

⁷⁸ Frederico II nasceu em Berlim em 1712 e foi o Rei da Prússia de 1772 a 1786. Frederico, o grande, era conhecido como um amante da música, arte e literatura francesa. Seu gosto pelas artes refletiu-se durante o seu reinado, porque conseguiu sintetizar as tradições da Prússia e o espírito das luzes. Homem de Estado, mas também compositor e escritor, construiu a sua própria imagem de déspota esclarecido e fez de Berlim uma das capitais das luzes. Amigo de Voltaire, entendia que a liberdade do cidadão nada mais era do que o cumprimento das ordens do Estado. A sexualidade de Frederico II tem sido motivo de debate entre historiadores. Alguns consideram que ele era homossexual, outros, bissexual, sendo também discutida a possibilidade de que fosse celibatário. Na corte prussiana alguns consideravam que a relação com Hans Hermann von Katte seria romântica, sendo que foi o próprio pai de Frederico II que mandou executar Katte e que forçou o filho a casar com Isabel Cristina de Brunswick-Bevern. A correspondência trocada entre Frederico e Voltaire ao longo de 50 anos, está marcada por uma fascinação intelectual mútua. Contudo, o ataque violento de Voltaire a Maupertuis, o diretor da academia de Frederico, levou Frederico a ordenar a destruição pública do panfleto de Voltaire e a sua detenção domiciliária. Voltaire seria posteriormente acusado de publicar anonimamente *A Vida Privada do Rei da Prússia*, onde se referia à homossexualidade de Frederico, que nunca

frase, que traduzida para o português significa algo como “A montanha passou, o que virá será melhor”, pode nos apontar a possibilidade de dois caminhos sugeridos por Brecht. O de tentar compreender o que a frase traz em si, que poderia ser uma espécie de moral que diz: o pior já passou. Ou o de ligar a frase de Frederico da Prússia, que era amante das artes e da ciência, a um paradoxo⁷⁹ de linguagem, já verificado em Baudelaire e Rimbaud. Embora ambos os caminhos sejam possíveis, só encontramos sentido se atribuímos a eles as influências que Brecht incorporava ao seu trabalho. No texto da peça não encontramos nada que sustente qualquer um dos caminhos. Contudo, resolvi trazer essa passagem para análise, porque vejo nela talvez um dos melhores

admitiu nem negou as alegações do livro, nem sequer acusou Voltaire de ter escrito. Alguns anos mais tarde, Voltaire e Frederico reataram a sua correspondência e enterraram as suas recriminações mútuas, acabando amigos de novo. Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Frederico_II_da_Prússia>. Acesso em: 10 abr. 2011.

⁷⁹ O paradoxo ou ambiguidade contida na frase de Frederico da Prússia foi colocado em confronto com exemplos em Mallarmé, Nietzsche, Valéry e Cocteau. O texto a seguir, que mantive no original, trata desse assunto. «Le cadavre exquis boira le vin nouveau» La littérature ouvre un champ particulièrement large aux constructeurs de paradoxes. Les surréalistes furent les premiers à explorer cet espace ouvert dans le langage: rencontre de la psychologie des profondeurs, qui depuis Baudelaire et Rimbaud, puis à travers la psychanalyse de Freud, a largement inspiré la poésie et les lettres, et des mythes antiques et modernes. On va reproduire par le discours l'univers du rêve, que d'aucuns jugeaient absurde, et qui va jouer ici le rôle d'un révélateur de nos désirs et de nos angoisses. Mais au-delà de cette sphère purement individuelle, les écrits surréalistes sont l'expression paradoxale du tragique de la condition humaine: dire avec des mots détournés de leur usage, dire à travers des constructions imaginaires, dire aussi par l'humour tout ce que l'esprit ne peut autrement percevoir de ses interrogations ontologiques. Le réel est-il un? Quel est cet absurde qui guette sous chacun de nos mots, pourquoi y a-t-il quelque chose, plutôt que rien? (...) Parfois, il suffit d'un aphorisme, pour dire, dans l'ambiguïté des mots, et dans la béance qu'elle crée, ce qu'un langage trop appliqué de bon élève ne pourrait dire: Frédéric de Prusse (au moment de mourir): La montagne est passée, nous irons mieux. Stéphane Mallarmé: Nous ne serons jamais une seule momie, sous l'antique désert et les palmiers heureux. F. Nietzsche: Il faut avoir un chaos en soi-même pour accoucher d'une étoile qui danse. P. Valéry: Dieu a tout fait de rien, mais le rien perce (...) Freud fait lui-même grand usage de ces expressions métaphoriques ou de traits d'esprit, qui sont des manières de dire moins, pour signifier plus. On raconte que deux marchands peu scrupuleux, ayant réussi à acquérir une grande fortune au moyen de spéculations pas très honnêtes, s'efforçaient d'être admis dans la bonne société. Il leur sembla donc utile de faire leurs portraits par un peintre très célèbre et très cher. Les deux spéculateurs donnèrent une grande soirée pour faire admirer ces tableaux coûteux et conduisirent eux-mêmes à un critique d'art influent devant la paroi du salon où les portraits étaient suspendus l'un à côté de l'autre. Le critique considéra longuement les deux portraits, puis secoua la tête comme s'il lui manquait quelque chose, et se borna à demander, en indiquant l'espace libre entre les tableaux: Où est le Christ ?En plaisantant on peut tout dire, même la vérité. Disponível em: <<http://philonnet.free.fr/paradoxe.htm>>. Acesso em: 10 abr. 2011.

exemplos das contradições inexplicáveis e insolúveis presentes na peça. O que Brecht queria ao trazer de volta o jovem do Exército da Salvação talvez nem mesmo ele soubesse. Sobre este episódio, além de dar fim ao percurso do personagem e mais uma vez falar da questão do suicídio no mundo moderno que já analisamos, Brecht faz, através de Garga, uma observação debochada. Ele diz:

GARGA – Ele errou sob vários aspectos: 1º, ele pensou que fossem suas últimas palavras, mas foram às últimas palavras de outro; 2º, nem foram as suas últimas palavras porque ele errou o tiro e só ficou uma feridinha no pescoço. (BRECHT, 1987, p. 63)

O trecho em destaque nos remete a algo que seria como se Brecht quisesse dizer: vejam vocês até que ponto pode chegar o fracasso do ser humano.

Voltando à luta e ao seu encaminhamento para o desfecho final, vemos Garga preparar-se e praticamente cantar antecipadamente a sua vitória já na cena 9. Na porta da prisão, vemos Gorilão anunciar, momentos antes da saída de Garga, que um duro golpe estava em curso e que o resultado seria o massacre de Shlink:

GORILÃO – Vocês estão ouvindo os gritos dos linchadores? São dias perigosos para o bairro chinês. Há oito dias descobriram os crimes de um malaio, um mercador de madeiras. Três anos atrás ele pegou um homem e mandou para a prisão. Durante três anos o homem guardou segredo, mas oito dias antes de ser liberado ele mandou uma carta ao *Examiner* contando tudo.

(...)

GORILÃO – O malaio fugiu, é claro. Mas ele está liquidado.

VERME – Não se pode dizer isso de ninguém. Observe um pouco como estão as coisas em nosso planeta. Não se liquida um homem de uma vez, não; precisa pelo menos cem vezes. Todo homem tem muitas possibilidades (...). (BRECHT, 1987, p. 58)

Gorilão faz uma síntese do destino de Shlink que se aproxima: a cidade terminaria o que Garga começou. Isso é suficiente para que

tenhamos a noção dos desdobramentos e proporções que a luta entre esses dois homens atingiu. As armas que lançaram mão durante o combate não estavam circunscritas a eles mesmos. As armas poderiam ser e eram tudo o que estava ao alcance de ambos e a cidade era um grande ringue. Desse modo todos são atingidos. Shlink destrói a família de Garga. E este destrói a cidade, colocando a culpa em Shlink. Todos são atingidos. A culpa é de todos e não é de ninguém. “A culpa não é minha, mas do outro: o destino” (CERTEAU, 2011, p. 58). Com isso, parece Brecht querer dizer que pode não haver vencedor e que todos perdem. Outro ponto importante a destacar deste trecho é a resposta de Verme a Gorilão. Com ele Brecht deixa no ar a dúvida de que a suposta vitória de Garga seja um fato consumado. Mais do que isso, coloca na boca de Verme, frases ditas por Shlink e por Marie no começo da peça. E que agora, num novo contexto, podem assumir novos significados. Quando Shlink diz na cena 1 para Garga para que ele olhe como andam as coisas no planeta, a sua intenção é diferente da de Verme. E quando Verme diz que todo homem tem muitas possibilidades, está dizendo o oposto do que disse Marie na cena 2. Não vou analisar o que significa uma frase num contexto e depois em outro. Isso já foi feito, sob um enfoque diferente, quando falamos sobre o lugar das coisas no mundo moderno, do seu estado de pureza ou sujeira. O que pode estar em jogo nesse momento da peça, pensando em uma aproximação entre Chicago e Berlim, é a questão dos mesmos meios justificarem fins diferentes. Brecht, colocando a mesma frase em bocas tão diferentes, poderia estar criando uma metáfora com o que havia acabado de acontecer na Alemanha dois anos antes de escrever *Na selva das cidades*. Com as mesmas palavras e as mesmas armas os socialistas e os sociais-democratas fizeram a revolução e fundaram a República de Weimar. Assim como a intenção de Verme era completamente diferente de Marie ao dizer “todo homem tem muitas possibilidades” (BRECHT, 1987, p. 58). As intenções e os planos dos sociais-democratas – que prevaleceram – eram bem diversos dos ideais socialistas. Brecht, que politicamente estava do lado perdedor, pode ter expressado com ironia em Verme uma indignação sua em relação ao momento político alemão do início dos anos 1920.

O cenário ou o *status* da luta descrito por Gorilão é completado por Garga quando este sai da prisão:

GARGA – *a seus acompanhantes* – Os senhores compreenderão que essa exibição de minha família em decadência, ainda que necessária, é

humilhante para mim. Mas devem ter também compreendido que este tumor amarelo não deve nunca mais pôr os pés nessa cidade. Minha irmã Marie trabalhou algum tempo como criada na casa desse homem, Shlink. Eu preciso agora ter a maior cautela quando falar com ela. A minha irmã continua conservando vestígios de sensibilidade, mesmo na mais profunda miséria. *Senta-se ao lado dela.* Marie! Posso ver seu rosto? (BRECHT, 1987, p. 62)

Neste momento Garga já havia encontrado com Jane que havia voltado para a prostituição, tinha notícias da desintegração total de sua família e do possível paradeiro de sua mãe, tinha assistido ao espetáculo patético do jovem do Exército da Salvação e visto sua irmã Marie em frangalhos. O que resolve fazer então? Já que é o centro das atenções? Ele faz um balanço da situação para sua plateia - Temos que lembrar que Brecht reuniu quase todos os personagens no bar em frente à prisão contemplando a sua saída triunfal - é uma espécie de *mea culpa*. O trecho destacado é claro quanto a isso. É como se Garga dissesse que tem consciência dos seus atos e que, apesar de dolorosos, foram necessários e que tudo vai melhorar. Ou ainda, sendo bem objetivo, Garga poderia estar dizendo o que Brecht já havia apontado no início da peça: “Olho por olho, dente por dente” (BRECHT, 1987, p. 23). Que vale tudo na luta pela sobrevivência na cidade. Mas um aspecto que talvez seja mais importante do que este suposto balanço da luta feito por Garga, é o fato de Brecht chamar a atenção sobre a questão da anestesia provocada pelo mundo moderno. Quando Garga diz que sua irmã ainda conserva vestígios de sensibilidade, revela o seu contrário: que ela está praticamente anestesiada pelas escolhas de vida feita na cidade. Claro que o fato de perceber a ainda existência de sensibilidade e dirigir-se com cuidado a Marie, também revela que Garga ainda conserva sensibilidade e afeto, pelo menos em relação à Marie. Mas é no seu oposto, no anestesiamiento, que temos mais um produto originado da relação indivíduo e cidade. Essa espécie de anestesiamiento em Marie pode ser associado ao que Freud diz sobre ser mais importante para os organismos vivos proteger-se dos estímulos do que recebê-los. De preservar suas energias e organizá-las contra a força uniformizante e destrutiva dos estímulos externos do mundo moderno. Esta proteção, como uma função importante do consciente, está ligada ao choque da experiência vivida e não a sua experiência vivenciada, ou seja, à sua memória (BENJAMIN, 1989). Assim, quanto maiores e mais frequentes

forem os choques, ainda segundo Benjamin (1989), menos será traumático o seu efeito no indivíduo. É isso que vemos em Marie. A experiência do choque vivido por ela desde sua chegada na cidade é suficientemente forte para protegê-la e deixá-la cada vez mais anestesiada. Mesmo assim e apesar de tudo que sofreu, ainda manifesta, como Garga revela, traços de sensibilidade, ou seja, ainda pode estar vulnerável. É como se Garga nos alertasse de que sua irmã ainda poderia estar sujeita às forças externas que atuam sobre ela. É como se a experiência do choque, por mais forte que tivesse sido, não fosse suficiente para fazer dela um padrão de comportamento do mundo moderno: o indivíduo solitário, fechado em si mesmo, lutando por sua sobrevivência na cidade. A constatação de que ainda restam traços de sensibilidade em Marie está ancorada, em boa parte, ao que Garga vê diante de si. Sua irmã está um trapo humano, o que indica a sua fragilidade diante das forças que atuam sobre ela. Num esforço em vão, mais por seu afeto do que por suas crenças, diz: “O homem permanece o que ele é, mesmo que seu rosto esteja despedaçado” (BRECHT, 1987, p. 62).

O diálogo que se segue entre Garga e Marie dá conta da relação que se estabeleceu entre eles e Shlink. Um assunto que já foi tratado em outro momento da análise e que, por isso, não será trazido à discussão nesse momento. Mas foi a partir desse diálogo, que supostamente se decreta o fim da relação e da luta, que Garga se declara vencedor indiretamente e projeta um futuro vazio. Se a luta findou-se, Garga seguirá sozinho:

GARGA – Eu queria te ajudar. *Pausa.* Essa luta tomou tal vulto que hoje eu precisaria de Chicago inteira para poder continuar. Naturalmente, é bem possível que ele mesmo já não tenha vontade de continuar (...) Nestas circunstâncias, mesmo sem estar presente, eu acabei com ele de um jeito muito grosseiro. Além disso, tirei toda possibilidade dele me encontrar (...) Hoje, em cada esquina da cidade, os motoristas estão vigiando para que ele não possa mais subir ao ringue, numa hora em que ele foi derrotado por nocaute sem ter havido combate. Chicago joga a toalha por ele. Não sei onde ele está, mas ele sabe disso. (BRECHT, 1987, p. 64).

Para Garga estava tudo tão certo que ele acreditava já ter levado Shlink a nocaute. E justifica o seu golpe grosseiro como sendo o meio

possível para não envolver a cidade - mais do que já havia envolvido - na luta que, a partir daquele momento, assumiria proporções gigantescas. Ora, em nenhum momento Garga preocupou-se com nada. Só queria saber da luta pela luta. Se não pensou nem na família iria pensar na cidade? Parece que não. O discurso de Garga não corresponde às suas ações. Imediatamente, no instante seguinte, vamos verificar isso com a chegada de Shlink. Enquanto Garga diz: “Vou tirar muita coisa da cabeça quando pentear o cabelo de manhã (...) Agora já me livrei daquela paixão que estava acabando comigo, mas ainda tenho muito mais que fazer” (BRECHT, 1987, p. 62), Shlink entra pela porta e chama-o para fugirem dali.

Brecht vira o jogo no momento em que tudo parecia estar acabado e nos faz lembrar o que Verme diz no começo da cena 9: “Todo homem tem muitas possibilidades” (BRECHT, 1987, p. 58). Isso significa que, mesmo fortemente golpeado, Shlink ainda encontra forças para dar mais um golpe em Garga. Isso é o que vai proporcionar com que tenhamos, de fato, um embate final. Parece que Brecht não está preocupado em encontrar verossimilhança⁸⁰ na chegada de Shlink. A cidade inteira está atrás dele e, mesmo assim, consegue ele chegar até Garga. Está certo que ele nos alerta no prólogo que a luta é inexplicável, mas nem por isso a estrutura da peça deveria ser comprometida. É como se Brecht tivesse matado a peça para ressuscitá-la em seguida, criando assim um paralelo com as constantes e abruptas transformações pelas quais os primeiros anos do século XX testemunharam. Entre elas as coisas sem sentido que alcançavam seus olhos, em especial a crescente infestação nazista (EWEN, 1991). Estas podem ser também uma das justificativas que o fazia transferir para a peça este estado de mudanças bruscas e incessantes, manifestado na contradição de seus personagens.

O encontro de Garga e Shlink, no final da cena 9, teve duas funções importantes do ponto de vista desta análise: recuperar a questão da sexualidade através da possível relação homossexual ente ambos, e retirar os dois de circulação:

SHLINK – (...) foi difícil chegar até aqui (...) Eles estão me perseguindo. Depressa, Garga. Vem

GARGA – Você está louco. Eu denunciei você para ficar livre de você.

⁸⁰ A verossimilhança se refere, nesse caso, a coerência nas ações do personagem que o tornariam críveis do ponto de vista da estrutura dramática do texto e, num segundo momento, da encenação.

(...)

SHLINK – (...) Você sabe que precisa vir comigo. Ainda não terminamos.

GARGA – *fala bem devagar. Percebe que Shlink está com muita pressa.* – Infelizmente o senhor está me fazendo esta proposta numa hora desfavorável (...) *Escuta. Gritos.*

SHLINK – *também escutando atentamente* (...) Eles vêm aí. Nós ainda temos um minuto (...) Vamos! *Shlink e Garga saem depressa.* (BRECHT, 1987, p. 65).

O resgate da relação homossexual pode ser percebido quando Garga diz que ele já estava livre da paixão que acabara com ele e em seguida, no trecho acima, com a proposta feita por Shlink. Isso nos revela que não só não estava livre de Shlink, como sabe que precisava ir com ele. Ele não contradiz o chinês e acaba fugindo com seu oponente. Como já mencionado anteriormente, Brecht não escancara a questão da relação homossexual entre eles. Apenas sugere. Mas neste diálogo, podemos ficar em dúvida se a paixão a que Garga se refere seria a luta ou Shlink. E, também não temos certeza se Shlink se refere à luta ou à relação de ambos ao dizer que ainda não terminaram. E aqui Brecht joga novamente com a questão da sexualidade como um *struggle* da vida moderna.

Sobre a retirada dos dois de circulação ou a fuga de ambos, é necessário dizer que este talvez tenha sido um recurso dramatúrgico que Brecht tenha encontrado para que os dois resolvam a situação criada por eles mesmos. O cenário da cena seguinte, onde ambos estão sozinhos, é o lugar do acerto final de contas. Sendo assim, vamos ao *round* final.

4.3 SOLIDÃO E SOBREVIVÊNCIA

4.3.1 *Round* final

Brecht, ao sugerir no prólogo, que direcionemos nossa atenção para o *round* final de *Na selva das cidades*, não estava se referindo à última cena da peça como poderíamos imaginar, antes de fazer uma leitura detalhada de todo o texto. Isso porque é na cena 10 e 11 que o autor nos oferece os elementos necessários para o desfecho final da luta

entre Garga e Shlink. Será na soma destas duas cenas ou dois *rounds*, que teremos o *round* final proposto por Brecht.

A cena 10, que acontece num acampamento abandonado é o palco para que Garga e Shlink coloquem o ponto final em sua luta e que resolvam - ou não – a questão da sexualidade tantas vezes sugerida por Brecht e que permeia a relação de ambos em toda a peça. Num primeiro momento, os adversários reconhecem a força do oponente e nos dão pistas das motivações de cada um para a luta:

GARGA – Você luta com facilidade. Como aguenta! Eu ainda tinha a infância diante de mim. Os campos de oliveiras (...) e as águas correndo.

SHLINK – Exato. Tudo isso estava escrito no seu rosto (...)

GARGA – O senhor sempre foi solitário?

SHLINK – Quarenta anos.

GARGA – E agora, perto do fim, o senhor cai vítima da peste negra deste planeta: a procura da comunicação.

(...)

SHLINK – Você entendeu então que nós somos companheiros numa luta metafísica. Nossa luta foi curta. (...) As etapas da vida não são as da lembrança. O fim não é a meta (...) O último episódio não é mais importante do que qualquer outro (...). (BRECHT, 1987, p. 66).

Se por um lado Garga reconhece a força de resistência em Shlink, mesmo ele sendo absolutamente solitário numa terra estranha a sua, por outro, valoriza a sua força quando se lembra da infância no campo. O que Brecht quer dizer com isso, além de enaltecer os lutadores? Que o que está em jogo quando Garga traz estes elementos para a cena é possivelmente a revelação do que de fato os moveram e determinaram os seus percursos na peça.

A relação de Garga com a cidade e, conseqüentemente, a que estabelece na luta com Shlink é marcada pelo que é acessado involuntariamente em sua memória, pertencente a uma experiência real construída no campo – ao que Proust chamou de *mémoire involontaire*⁸¹

⁸¹ O termo *mémoire involontaire* foi construído por Marcel Proust a partir da experiência da narração das memórias da infância. Podemos verificar com clareza na sua obra *Em busca do*

– em consonância com sua experiência vivenciada na cidade. O que define Garga e o que move suas ações é o modo com que equilibra o que Walter Benjamin, ao tratar da modernidade, denomina de *Erfahrung* – a experiência real, acumulada, que em Garga é representada por sua infância no campo – com a *Erlebnis* – a experiência vivenciada pelo indivíduo privado, isolado e que precisa ser assimilada às pressas (BENJAMIN, 1989). *Erfahrung* e *Erlebnis* estão presentes o tempo todo em Garga, assim como estão presentes na constituição do homem moderno em sua relação com as cidades. Brecht estava atento em relação a isso e colocou ajustadamente essa questão em cena. Garga é *Erfahrung* quando se relaciona com sua mãe e sua irmã, quando se lembra de suas raízes e nos traz a sua relação com o campo. E é pura *Erlebnis* quando se relaciona com a cidade em sua luta pela sobrevivência.

Em Shlink a história é um pouco diferente. Quando revela a Garga que vive sozinho há “quarenta anos” e que “as etapas da vida não são as da lembrança” (BRECHT, 1987, p. 66) é como se não tivesse um passado. Como se dissesse que é governado apenas pela *Erlebnis*. Brecht não deixa claro o porquê de fazer questão de marcar o jeito de ser e agir de Shlink sob o signo da *Erlebnis*. Mas uma hipótese possível poderia ser depositada numa provável esperança de Brecht em acreditar que os alemães ainda pudessem encontrar no passado as forças para superar as dificuldades do presente no pós-guerra. Shlink representaria o oposto disso. Assim como Benjamin, Brecht parecia não acreditar que mesmo sendo a *Erlebnis* um fato consumado no mundo moderno, a *Erfahrung* devesse ser apagada. Ao anunciar seu vencedor, Brecht dará seu veredito.

Outro aspecto que podemos destacar do trecho acima é o fato de Garga jogar na cara de Shlink que ele vai sucumbir a um mal próprio da modernidade: a perda ou a falta da comunicação. Não vou me aprofundar nesse campo porque na peça não encontramos elementos suficientes para o desenvolvimento de uma análise mais ampla. Brecht resume-se a apenas uma frase, dando ao pensamento ali contido um

tempo perdido. A memória involuntária ou *mémoire involontaire* é aquela que é acionada quando a partir de uma realidade ou fato presente nos remete às nossas lembranças de modo involuntário; e se opõe ao que podemos chamar de memória pura em Bergson. “Proust, aliás, não se furta ao debate desta questão em sua obra, introduzindo mesmo um elemento novo, que encerra uma crítica imanente a Bergson (...) Já de início Proust identifica terminologicamente a sua opinião divergente. A memória pura – *mémoire pure* – da teoria bergsoniana se transforma, em Proust, na *mémoire involontaire*. BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo. Obras Escolhidas III*. Op. Cit. p. 105-106.

caráter isolado. Contudo, vale a pena dizer que o que Brecht traz na frase é representativo de uma contradição inerente à modernidade. Quanto mais a técnica da vida moderna proporciona meios de comunicação através dos avanços de uma cantada era científica, mais os indivíduos se isolam na tentativa de encontrar a sua individualidade e perdem sua capacidade de comunicar-se com o outro. Os impactos que os instrumentos tecnológicos provocaram em todos os campos do conhecimento, são em parte os responsáveis pelas profundas transformações que mudaram os rumos do século XX. Só para citar um exemplo, podemos destacar o surgimento da reprodução técnica da escrita com a imprensa, de importância decisiva para a formação do mundo moderno (BENJAMIN, 1994), mas que não significou, necessariamente, um avanço para a relação dos indivíduos sob o ponto de vista levantado por Garga.

Mas do ponto de vista da estrutura da peça, a frase tem uma função específica: revelar o que manteve Shlink vivo na luta. Quando Garga diz que seu oponente vai cair diante da peste negra do planeta, que é a incomunicabilidade, está dizendo que pode ser a solidão a grande responsável por fazer Shlink entrar na luta que o levou ao seu fim. A procura da comunicação é a procura da relação desesperada de Shlink para aplacar a sua solidão. E o meio que ele encontra para isso é através da luta. E como a luta está chegando ao fim – não podemos esquecer que um linchamento está prestes a acontecer – Shlink também está indo para o mesmo caminho. O fim da luta será o fim de Shlink. Isso fica claro quando, na sequência, Shlink diz “o fim não é a meta (...) O último episódio não é mais importante do que qualquer outro” (BRECHT, 1987: 66).

Nesta primeira parte do *round* final podemos, então, após a análise do trecho, chegar a duas conclusões sobre os personagens centrais. A primeira de que Garga, na luta pela sobrevivência encontra na *Erfahrung* – um lugar que jamais será tocado por Shlink – um equilíbrio para a sua *Erlebnis* desmedida. É como se quisesse dizer que os métodos e suas ações na luta não revelam tudo ou o que ele realmente é, nem o que pode estar por trás de suas ações – Brecht parece fazer questão de deixar claro isso o tempo todo. E a segunda, é a de que Shlink não está lutando com Garga e sim contra sua absoluta solidão. Shlink é o cidadão anônimo perdido na multidão. O que ele busca na

relação com Garga é semelhante ao que Hoffmann⁸² buscava em seus contos: comunicar-se, observar e ver o ser humano (BENJAMIN, 1989).

Nosso próximo passo diz respeito ao que Brecht sugere como resolução para a relação homossexual entre eles. Se por um lado Shlink é explícito, por outro Garga foge do jogo. O que antes era um estímulo com as constantes citações de Rimbaud, agora quando estão sozinhos, transforma-se em recusa ou frases evasivas que escapam ao entendimento:

SHLINK – Não renegue o que aconteceu, Garga!
Não olhe só a contabilidade. Lembre a questão
que colocamos. Aguenta firme! Eu amo você.

(...)

SHLINK – Na certa eu não vou receber a resposta
(...)

GARGA – O senhor mostrou vestígios de
sentimento. Está ficando velho!

(...)

SHLINK – O ser humano é tão infinitamente só,
que nem mesmo a inimizade é possível. O
entendimento não é possível nem com os animais.

GARGA – A linguagem não basta para o
entendimento. (BRECHT, 1987, p. 66-67).

O diálogo entre eles neste trecho parece apontar uma direção que nos leva à compreensão da natureza da liberdade dos atos de Garga defendida por ele em toda peça. Esta liberdade está ligada a sua recusa em participar do jogo. Nem mesmo ali, quando está sozinho diante de Shlink, ele cede aos ataques do seu oponente. A sua recusa em se vender ou ser possuído é o que fala mais alto e ele sempre foge do contato. Garga não nega a atração ou ligação com Shlink, ele apenas não se entrega a ela. Vemos aqui, amparados por tudo que foi nos mostrado antes, as referências de Brecht em relação à Verlaine e Rimbaud e a presença marcante do elemento homossexual na peça (EWEN, 1991). Shlink é literal ao dizer que ama Garga. E Garga se esquia ao dizer que Shlink mostrou seus sentimentos porque está velho. Brecht parece

⁸² Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann foi um escritor alemão considerado um dos maiores nomes da literatura fantástica em todo mundo. Viveu e produziu boa parte de sua obra em Berlim, cidade em que morreu em 1922, um ano antes da estreia de *Na selva das cidades*.

querer colocar no centro do ringue uma discussão que se soma a uma das imagens preconizadas pela febre do boxe no início do século XX. “Pois o boxe é visto como uma das poucas atividades capazes de reafirmar a identidade masculina num meio que tem problematizado cada vez mais a tradicional distinção entre sexos” (GUMBRECHT, 1998, p. 224).

Após o confronto em que se afirma e se nega a relação homossexual, Garga literalmente se esquiva dos golpes e completa a situação declarando que a “linguagem não basta para o entendimento” (BRECHT, 1987, p. 67). Enquanto Shlink tenta seu último golpe para conseguir se relacionar com Garga, este não diz nem sim nem não. Simplesmente desvia do golpe e evita o contato. E assim não se chega ao entendimento, ou seja, às motivações reais de cada um para a luta e na relação – se é que elas existem.

O caráter sexual que se instaura no centro da relação - ou não relação homossexual - entre Garga e Shlink não deve ser analisado pura e simplesmente por seu aspecto em si, mas sim por seus desdobramentos, ou seja, pelo que ela nos oferece como entendimento para essa luta sem sentido. Sendo assim, não importa se o autor assume ou não a existência de afeto entre eles. É certo que Brecht, pelas diversas citações de Rimbaud, nos leva a crer, em muitos momentos, que a sexualidade é o que efetivamente liga Garga a Shlink. Mas talvez isso não seja o mais importante. Assim como os demais personagens assumem a qualidade de “coisas” ou “utensílios”, de acordo com a necessidade dos lutadores, o que poderia existir de humano ou afetivo em Garga e Shlink, desempenha o mesmo papel. Desta forma, o que parece importar para Brecht não é à exibição e a compreensão das jogadas humanas. Mas sim a revelação do caráter desumanizado dos lutadores, especialmente de Garga, que reflete a desumanização do mundo exterior (EWEN, 1991).

Se pudéssemos imaginar com a cabeça de Brecht e olhar com seus olhos a Alemanha do início dos anos 20 do século XX, talvez fosse possível encontrar, no caráter desumano da luta sem sentido de *Na selva das cidades*, a chave para a revelação do que aproximaria Chicago de Berlim, e sobre o que ele queria trazer para a discussão naquele momento. Mas antes de levar adiante este raciocínio, vamos às últimas resoluções ou golpes, entre Garga e Shlink, e suas respectivas consequências nos personagens que também encontram seu fim no último *round*.

O encontro e a luta entre Garga e Shlink está prestes a chegar ao fim. Os fragmentos do texto, destacados a seguir, significam muito mais uma despedida do que uma troca de golpes propriamente dita:

SHLINK – (...) Se você entupir um navio com corpos humanos vai haver dentro dele uma solidão tão grande que todos vão morrer gelados
(...) A solidão é tão grande, que nem a luta existe

(...)

GARGA – (...) Qual é a distância até Nova York?
(...) Nesse momento eu dou fim a nossa luta (...) Tudo está muito claro, Shlink: é o mais moço que ganha.

(...)

SHLINK – E não vai haver desfecho nessa luta, Garga? Nós não vamos nos compreender nunca?

(...)

GARGA – *rindo ironicamente* – “Eu vou até lá, vou voltar com os membros de ferro, a pele escura, a fúria nos olhos (...)” (...) os velhos tem que ceder lugar aos mais moços, Shlink, é a seleção natural

(...)

SHLINK – (...) Você nem entendeu do que se tratava. Só queria minha destruição, mas eu queria a luta! Não a luta da carne, mas a luta do espírito!

GARGA – (...) o importante não é ser o vencedor, Shlink, mas o sobrevivente. Não posso vencer você, Shlink, eu só posso te pisar até te enterrar no chão (...) *Shlink cai no chão, Garga sai.*

SHLINK – *levantando-se* - Agora que trocamos os últimos golpes e também as últimas palavras (...) cada um de nós perdeu muita coisa (...). (BRECHT, 1987, p. 68-69).

Nos instantes que antecedem a saída de Garga de cena, parece que Brecht quis reforçar a ideia - somada à questão da desumanização do mundo exterior - do que ele construiu ao longo de toda peça: que a luta pela sobrevivência de Garga em busca da liberdade o leva para a

solidão do mesmo modo que Shlink buscou na luta a sua saída para a solidão. A possibilidade da luta que tiraria Shlink da solidão é a mesma que joga Garga na solidão absoluta quando este foge do contato e busca a liberdade. Este talvez seja o motivo pelo qual Brecht promoveu uma luta com poucos confrontos e muito *Schattenboxen*, como observado por Gerd Bornheim e já exposto nesta análise. Mas se esta é a questão central, como Brecht resolve a situação, ou melhor, como elege um vencedor? A resposta está no texto e na boca de Garga. Quando ele diz que os mais moços ganham, que os mais velhos devem ceder lugar aos mais jovens e que o importante não é vencer e sim sobreviver, já temos o vencedor. Garga é o mais jovem, mais forte, e vai em busca da sua realização ou liberdade em Nova York. Shlink é o mais velho e está prestes a morrer – o seu suposto linchamento é apenas uma metáfora do que a cidade faz com o indivíduo que não mais serve a ela. Os mais jovens superam os mais velhos, os mais fortes os mais fracos. Essa é a lei da selva de pedra em que Brecht quer que acreditemos. “Garga vence simplesmente porque é o mais jovem. Na luta, entretanto, tudo perdem” (BORNHEIM, 1992, p. 67). A frase de Bornheim nos traz uma perspectiva que é própria da luta pela sobrevivência nas cidades. De que todos perdem alguma coisa sempre. No trecho destacado acima conseguimos detectar isso, curiosamente, quando Brecht usa novamente citações de Rimbaud. Mas desta vez em ambos os personagens. Quando Garga decide ir embora para Nova York e diz que vai voltar de lá com membros de ferro, Brecht está com Rimbaud na sua cabeça e nas suas palavras. A frase, em destaque no trecho acima, é uma tradução literal do que Rimbaud escreveu antes de sua aventura anárquica na África: “*Je reviendrais, avec de membres de fer, Le peau sombre, l’oeil furieux...*”⁸³. E quando Shlink fala sobre a batalha espiritual e não física, também está parafraseando Rimbaud (EWEN, 1991). Através das referências de Rimbaud, Brecht nos mostra que a grande perda de Garga se concretiza com a solidão, iniciada com a desintegração da sua família e finalizada com a sua ida para Nova York. E a perda de Shlink é o seu próprio fim. “O *round* final deságua no reconhecimento definitivo da solidão. Assim, o grande desfecho não chega a acontecer (BORNHEIM, 1992). E como não temos um desfecho, Brecht retira Garga de cena antes do fim de Shlink. É a vez de Marie despedir-se do chinês:

⁸³ Eu volto, com membros de ferro, a pele escura e furor nos olhos...

MARIE – *tirando o chapéu* – (...) Por favor, não olhe para mim. Os ratos me roeram toda. Eu trouxe o que sobrou de mim.

(...)

SHLINK – Por favor, me deixe passar sozinho meu último minuto.

(...)

MARIE – Eu só quero olhar para você. Compreendido que o meu lugar é aqui.

(...)

SHLINK – (...) Eu, Wan Yan, chamado Shlink, gerado em Yokoama, ao norte de Pey Ho, sob a constelação da tartaruga (...) 54 anos de idade, termino aqui, a três milhas do sul de Chicago, sem herdeiros.

(...)

Neste momento, facas abrem buracos nas paredes da tenda e entram silenciosamente os linchadores. Marie indo ao encontro deles.

MARIE – Saiam daqui! Ele está morto. Não quero que olhem para ele. (BRECHT, 1987, p. 70-71).

Assim como tantas outras cenas da peça, o encontro entre Marie e Shlink parece sem sentido. Entretanto, o tom de despedida da cena pode fazer sentido na medida em que a usamos para justificar a hipótese levantada na cena 2, de que Marie poderia ser a parte feminina de Garga entregue a Shlink. Se assim for, a despedida de Marie, que faz questão de ficar ao seu lado, é o ciclo que faltava ser completado para o total desligamento entre Shlink e Garga. Com a chegada de Marie, Shlink poderia morrer em paz. O que de fato acontece antes da chegada dos linchadores. Mas, para além dos significados semânticos da cena, podemos destacar dois aspectos importantes. O primeiro deles é que quando Marie diz que está corroída pelos ratos, ela nos faz lembrar da Paris de Baudelaire, Verlaine e Rimbaud – poetas que tanto encantaram Brecht. Paris era a cidade que em seus horrores, prazeres e mistérios, assim como em Marie – refletia os abismos das almas desses poetas (EWEN, 1991). O segundo aspecto diz respeito à revelação feita por Shlink à beira de sua morte. De que, apesar da sua extrema solidão, ao dizer seu nome, idade e local de nascimento, mostrou que ainda

guardava resquícios da sua origem na memória. Shlink não era um homem absolutamente sem passado. Ao final desta cena, quando Brecht coloca na rubrica a entrada silenciosa da multidão de linchadores parece estar construindo uma metáfora com a descrição que fiz no capítulo 1, sobre a tomada das ruas de Berlim no dia da revolução. Do mesmo modo que os linchadores chegaram silenciosamente e encontraram Shlink já morto, os cidadãos berlinenses invadiram as ruas da cidade – num dia aparentemente tranquilo – para tomar o poder de uma monarquia que já estava morta com a derrota na Primeira Guerra Mundial.

Na última cena da peça, o que de mais importante acontece, já que a luta não existe mais, é o desfecho guardado para o pai de Garga, que Brecht deixou para o final absoluto da peça:

JOHN – Sou um soldado. Já dormi em poço. Os ratos que passavam em cima da cara da gente nunca pesavam menos de três quilos. Quando me tiraram o fuzil e tudo acabou, eu falei: cada um de nós vai dormir de gorro na cabeça. (BRECHT, 1987, p. 71).

O pai de Garga é um remanescente da Primeira Guerra Mundial. Isso fica claro quando confrontamos o texto com o momento em que a peça foi escrita. Com extrema ironia, Brecht faz de John um protótipo de algo sem utilidade que vive dos restos ou do que os filhos ou de quem quer que seja lhes ofereça. A imagem criada para o pai de Garga remete à situação em que ficou o exército alemão no pós-guerra. A não ser pelo fato de terem ajudado na passagem do regime do Kaiser para a República de Weimar, eles não tinham mais lugar numa Alemanha arrasada com a perda da guerra. Os militares sabiam disso e Brecht fez questão de expor esse fato. Quando John diz que depois de perderem as armas só sobraram a eles os gorros, é como se dissesse que o que restava a eles era vestir os pijamas ou os gorros, como Brecht propôs. A inutilidade que prevaleceu em todas as aparições de John na peça equivale à mesma inutilidade que o exército representava para os alemães após o fim da guerra. Ele estava ali na peça o tempo todo, mas não tinha uma função definida. Ele era o chefe da família e não mandava objetivamente em nada. O papel do pai de Garga era o mesmo papel do exército alemão no início dos anos 1920: mais decorativo do que efetivo. Como última ironia em relação ao pai, Brecht o entrega aos cuidados de Marie:

MARIE – Agora vamos pai. Já é noite e ainda não arranjei quarto.

JOHN – É, então vamos. *Olha ao redor*. Vamos!
 Você tem um soldado ao teu lado! Em frente
 contra a selva da cidade! (BRECHT, 1987, p. 71).

O exército cai nos braços do povo. O que Brecht quis supostamente dizer através do pai de Garga, além do que já foi relatado, pode ser mais bem explorado em peças como *Tambores na noite* (1919) e *Um homem é um homem* (1924-1925).

Para encerrar *Na selva das cidades* e, como não poderia deixar de ser, Brecht deixa para Garga o apagar das luzes: “É uma coisa boa ficar só. O caos está consumido. Foi o melhor tempo” (BRECHT, 1987, p. 71). Estar só é o destino no caos do mundo moderno. A liberdade de Garga é resultado da sua sobrevivência como ser humano isolado (EWEN, 1991, p. 102). Com isso, Brecht encerra a peça que é a experiência mais ousada da sua primeira fase, tanto pela crítica social envolvida como por seu desejo de reorganizar o teatro pela ótica do esporte. Claro que em *Na selva das cidades* ainda não estão presentes a maior parte dos elementos que fizeram do seu teatro uma das maiores referências em todo o mundo. Mesmo assim, quando na aurora do século XX e dos seus vinte e poucos anos, traz para a discussão a sua relação com o seu tempo, ele faz muito mais do que alertar que não só o teatro, mas a sociedade deveria estar atenta ao que se passava em seu redor e interagir com ela. Brecht, ao discutir sobrevivência, liberdade e solidão, aponta para questões que estão na raiz da formação das cidades e do homem moderno, e que se perpetuaram ao longo do século XX, encontrando – talvez – o seu lugar definitivo no mundo contemporâneo. A contribuição que Benjamin, Certeau, Williams, Sennett e outros grandes pensadores trazem para o entendimento da formação do indivíduo moderno, absorvido pelas grandes metrópoles mundiais, com suas reflexões sobre campo, cidade, família, dinheiro, jogo, prostituição, suicídio e experiência – vivida e vivenciada – somam-se às contribuições preciosas que Brecht nos dá através do seu teatro. Podemos perceber isso já em sua primeira fase, em peças como *Na selva das cidades*, que foi uma arma poderosa para refletir sobre as questões do seu tempo. E ainda é uma arma poderosa se pensarmos que Chicago pode ser Berlim, Paris, Nova York, Londres, Tóquio, São Paulo ou qualquer grande metrópole mundial em qualquer época. Sobrevivência, solidão e liberdade encontram guarida em qualquer selva de pedra.

5 DEPOIS DO SUBSOLO

Restará das cidades quem as cruza: o vento. A casa alegra o comensal que a dilapida. Sabemos bem que somos provisórios. Nem vou falar do que virá logo em seguida.

Bertolt Brecht

5.1 SÃO PAULO 2011. UMA EXPERIÊNCIA

5.1.1 A análise na prática

Este capítulo, deferentemente dos anteriores – e após concluída a parte teórica ou acadêmica - se propõe a uma análise prática a partir de uma experiência dramatúrgica inspirada nos temas pertinentes às cidades, suscitados pela análise do texto *Na selva das cidades*, de Bertolt Brecht. Com isso, pretende-se, pelo viés da criação artística, empreender uma reflexão sobre as questões relacionadas à formação das cidades na era moderna que se perpetuaram na contemporaneidade. A ponte usada para esta reflexão foi o texto teatral *Depois do Subsolo*, de minha autoria. A peça é resultado de um processo de investigação artística iniciado em 2001 e que desde 2009 passou a incorporar também as investigações acadêmicas. *Depois do Subsolo* teve sua primeira versão concluída em 2008 e recebeu o nome provisório de *O Porteiro*. O texto da peça foi constantemente reelaborado, mas foi a partir do segundo semestre de 2010 que começou a receber seu último tratamento. Momento que coincide com o afunilamento das pesquisas acadêmicas e com direcionamento da dissertação de mestrado para a análise de *Na selva das cidades*. Os temas explorados por Brecht em *Na selva das cidades*, me impulsionaram a escrever *Depois do Subsolo*, tentando pensar a relação do cidadão anônimo com as grandes metrópoles, sua luta pela sobrevivência e sua solidão compartilhada na multidão.

5.1.2 A vida de José Ninguém da Silva

DEPOIS DO SUBSOLO

de Gil Guzzo

PERSONAGENS

PARAÍBA – Porteiro de um prédio de luxo em São Paulo. É popular entre os moradores, vizinhos, e também no bairro. Todo mundo o conhece e gosta dele. É trabalhador, honesto e acredita que vai vencer na vida. É baiano de nascimento, mas todo mundo o chama de Paraíba. Tem 31 anos, é corintiano doente e seu nome de batismo é José Ninguém da Silva.

FISCAL DA PREFEITURA – É paulistano e mora com a mãe, que é doméstica, na periferia da cidade. Trabalha como fiscal na prefeitura por indicação de um vereador. Tem 29 anos.

CENA 01

Palco completamente escuro. No telão que ocupa todo o fundo do palco, começam a ser projetadas imagens de um homem andando por uma Avenida Paulista quase deserta vindo em direção à câmera. O contraste das imagens é marcado pelo som martelante do dia-a-dia da cidade com seus carros, ônibus, buzinas e trens, misturados ao som de risos e gritos de alegria, raiva e pavor. Quanto mais o homem se aproxima da câmera, mais o som aumenta. Até que, ao sumir repentinamente do campo de visão da câmera, como que se tivesse caído num buraco, ouvimos um grande estrondo, seguidos por uma escuridão e por um silêncio absolutos. Aos poucos, ainda com o palco no escuro, ouvimos o som de um rádio sendo sintonizado em alguma estação. Ao sintonizar, ouvimos a abertura de um programa matutino informando em que dia estamos. Continuamos ouvindo alguém tentando sintonizar o rádio e novamente, ao sintonizar, ouvimos o programa matutino em outro dia. Isso se repete três vezes, até que na quarta vez, ao sintonizar a estação, sobe a luz e vemos José Ninguém da Silva, o Paraíba. Ele veste uma calça azul de tergal e uma camisa do Corinthians bem apertada, o suficiente para revelar sua barriga saliente. Seus únicos objetos são: um rádio de pilha, um pente e um pequeno espelho. O palco vazio é um

lugar indefinido. É múltiplo. É um espaço perdido entre o passado e o presente do personagem.

PARAÍBA – *(Após sintonizar sua estação, coloca o rádio de lado. Ao se afastar o rádio volta a chiar. Aproxima-se e a estação sintoniza-se imediatamente. Repete isso três vezes até que desiste e começa sua rotina matinal ao lado do rádio, olhando desconfiado pra ele. Coloca a camisa pra dentro da calça e penteia-se com pressa) Aiiiiiiiiiiiiiii.....merda...olha só que droga de pente. Ô meu pai.... não acredito que eu fiz isso de novo. É sempre assim. Acordo meio troncho, passo esse pente porcaria na cabeça e pronto. Arranho todo o meu couro cabeludo. Parece bobagem, mas né não... dói de verdade. (Se afasta do rádio sem querer e a estação sai do ar novamente. Se irrita e desliga o rádio). E como machuca essa coisa. Depois faz aquela casquinha de ferida na cabeça...ó só.... que fica coçando sem parar. Aí eu coço, coço, coço, coço e coço....Isso me dá nos nervos. E o pior é que a maldita da casquinha da ferida vai parar sempre bem debaixo da unha. Principalmente dessa daqui ó... (Mostra a unha do dedinho, que é maior do que as outras) que é a mais difícil de tirar. (mudando o foco sem sair do assunto) Ah!!!!!!!!!!!! E tem sempre um que passa por mim e diz: “E aí Paraíba, tá com piolho é?”. Quem tá com piolho é o saco do seu pai seu filho de uma égua. (Tempo) Isso eu só penso, nunca digo. Num sô besta. Minha mãe sempre dizia: “Meu fio, baiano esperto não é aquele que derruba mais coco. É aquele que consegue vender mais na feira”. Santa sabedoria da minha mãezinha. Aqui pra baixo acho que vocês chamam isso de jogo de cintura, né não? Deu pra entender? (Tempo) E aí... o que é que esse baiano besta e sábio faz? Respira fundo, dá um risinho amarelo e dez: “Que nada rapaz, é só um machucadinho aqui na cabeça” (Tempo. Pega o rádio e olha atentamente pra ele. Pensa em ligar e desiste) Piolho, piolho. Deixe de sê besta. Piolho nada, é o pente. Mas olhe.... veja você só se isso é possível. Inda mais euzinho aqui ó, que tenho o maior zelo e sou todo limpinho. Também não é pra menos. Meu trabalho exige isso. Preciso tá limpo, bem vestido e todo cherosoooo. Meu trabalho é lidar com pessoas o tempo todo. É uma agitação só. E eu gosto disso. Inda mais porque o que eu faço é de extrema importância, exige muita responsabilidade e o principal (falando baixinho) exige completo sigilo. (Com um sorriso maroto) É...meu rei...No meu trabalho, às vezes a gente precisa sê cego, surdo e mudo. Sigilo, sigilo (Começa a brincar) Sigilo. (Tempo) Sabe que eu demorei pra intendê como se falava essa palavra? Quem me ensinou foi a Mériéine. Ô meu pai...só de lembrá já me dá umas coisa aqui dentro.*

(Como se tivesse contando um segredo). É uma francesa que passou uma temporada lá onde eu trabalho. Ela dizia assim *(Pensa)* Mais ou menos assim: “Parraibe, parra falar você tem ki fazerrr bicã”. E eu que nem um besta fazia *(Ri e faz o bico falando)*. Sigilo. Eita bicho besta que eu sou. *(Tempo)*. Sabe que ela até que se apaixonou por mim? É.....é sim. Mas ela não combinava muito comigo não. Ela era alta assim ó *(Faz o gesto)*. Magraaa coitada. Não tinha nem onde pegá. E eu gosto é de mulher que dá pra pegá...né não. *(Pensando)*. Os peitos dela eram pequenininhos num sabe, mas eram bem empinadinhos, sempre olhando pra cima. *(Imitando o personagem do desenho animado)*. Para o alto e avante. *(Ri sozinho. O riso vai se transformando em silêncio, que se transforma num pouco de tensão. Paraíba olha pra cima. Fica um tempo em silêncio. Não diz absolutamente nada. Se demora um pouco assim. Desmonta. Desanima um pouco. Anda de um lado pra outro no pouco espaço. Pensa. Se prepara pra falar como se fosse fazer uma declaração. Finalmente fala)*. É por isso que eu perco a paciência com essa merda desse pente. Essa coisica aqui não pode atrapalhar o meu trabalho. Eu mereço um pente melhor. *(Tempo)*. Olha só pra isso. Os dentes parece tudo prego. É plástico eu sei, mas parece prego. *(Tempo)*. Tá decidido: assim que eu sair daqui vou comprar um pente de osso. Mas não pensem vocês que eu vou comprar um pente qualquer não. Vou comprar um pente Cow Bone. É um pente americano, fabricado na China e vendido no Brasil. Produto exclusivo para países do BRICS. Não sei direito que porra é que significa essas letra, mas tá escrito isso na embalagem. *(pensando)*. Vale o investimento. O fato é que o tal pente, dizem, além de ter as pontas dos dentes redondinha, recebe um monte de pelinho por cima, que proporciona. *(Fazendo comentário)*. Olha só que palavra chique *(Continuando)* suavidade ao tocar o couro cabeludo. Em outras palavras. Não machuca o cabeção da gente logo de manhã, puta merda.

CENA 02

Silêncio. Paraíba novamente olha pra cima e se concentra. Fica parado um tempo. Desiste. Senta-se e pega o rádio. Começa a sintonizar. Acha a Hora do Brasil. Desliga o rádio. Tenta cochilar, acorda assustado. Levanta-se e começa a rotina matutina. A ideia aqui, mais uma vez, é fazer a passagem do tempo. Paraíba tira do bolso um pequeno espelho. Com a ajuda do espelho, penteia-se cuidadosamente.

PARAÍBA – *(Olhando para o Rádio)*. Hoje você vai quietinho aí....tô atrasado. *(começa a andar de um lado pro outro contando em voz alta)*.

Domingo, segunda.....terça, quarta.....quinta. Quarta ou quinta? Ô meu pai... tô me enrolando todo...já nem sei mais que dia é. *(Desconfiado, sem saber o dia que é, pega o pente e penteia-se de frente ao espelho)*. Viu só, viu só.....hoje eu não machuquei meu couro cabeludo. Isso é que eu chamo de ter objetivo, foco e atenção naquilo que se faz. É muito simples. Se você sabe que o pente arranha, é só passar ele bem devagar. Tá certo que a gente não consegue deitar o cabelo direito com ele, mas é melhor do que ficar ouvindo aquela piadinha do piolho, né. *(Por um instante fica olhando fixamente no espelho. Depois muda o espelho de posição e se admira de outros jeitos. Descobre alguma coisa no nariz)*. Olha que eu não sou de achar homem bonito, mas até que eu sou bem ajeitadinho. Ô paí ó.... *(Olhando o nariz com o espelho)*. Só esses pelinhos aqui no nariz é que precisa tirar. Eu não sei o que acontece. Eu tiro quase todo dia esses pêlos e eles nascem de novo. Parece mato. Eu faço assim. *(Mostrando)*. Eu junto bem assim ó, o dedão com o furabolo aqui, e agarro firme num pêlo só. *(Comentando)*. Isso é o que é. *(Continuando)*. Daí eu puxo de uma só vez. Dá uma beliscadinha e pronto. O problema é só quando eu erro e pego mais de um pêlo de uma vez e puxo. Aí é ai meu deus...dá uma dor!!! Chega até pinicar no canto do olho. Quer ver só. *(Pega mais de um pêlo e puxa de uma vez)*. Aiiiiiiiiiii...Viu só *(Tempo. Guarda o espelho. Faz alongamento, flexão, abdominal. Silêncio. Encara o público como se fosse falar algo realmente profundo e diz como se tivesse chegado a uma conclusão)*. O pêlo que fica do lado de fora do nariz, do mesmo jeito que o pente, são coisas que podem mudar o dia de trabalho da pessoa. Às vezes pode mudar até a vida. Tem um sujeito lá na minha terra que matou um desinfeliz só por causa de um fio de cabelo. Também não teve jeito. O danado do homem achou um cabelinho loirinho loirinho, quase branco...meio amarelado...no cangote da sua mulher. Ah! Não deu outra. Foi lá e pá. Deu dois tiros. *(Explicando)* Olhe só, na cidade toda só tinha um cidadão que tinha os cabelos igual a esse que falei. Era o do coitado do Zé Elias. O único albino da cidade. *(Como se fosse cochichar)*. Pelo que sei teve mais gente que andou esquecendo fio de cabelo no cangote da mulher daquele homem...mas morrer por causa disso só conheço um mesmo. *(Pensando)*. Vê se pode, morreu por causa de um fio de cabelo. *(Tempo)*. Nesse mundo é preciso estar assim ó, com os olhos bem arregalados. É por isso que eu nunca descuido de nada. Principalmente no meu trabalho, que.... como é que se diz??? Ah! Já sei... que requer cuidados especiais. E lá todos reconhecem isso. Além de andar todo arrumado, dar atenção às pessoas e ter o tal jogo de cintura, faço o meu trabalho direitinho e todo mundo gosta de mim. O que alguém pode

querer mais? *(Tempo. Pensa)*. E digo mais: Eu faço o que gosto e tenho amigos de verdade. *(Tempo. Pensa. Define)*. Olha... eu tô bem satisfeito, mas eu ainda quero realizar um sonho nessa vida. Eu quero ter a minha casinha, a minha baianinha gostosa pra me esquentar durante a noite e mais uns três ou quatro meninos. Tudo buchudinho e corintiano. *(Tempo. Quase sonhando)*. Um deles vai se chamar Antônio.... por causa do santo. *(Pensando)*. E olhe...bem que eu podia ter uma menininha também *(Pensando)*. E ela vai se chamar Beatriz... não é por causa de nenhuma santa não... é que Beatriz é o nome de uma menina lá da minha terra que tem os olhos grandão assim ó.....linda, linda....Ah! e ela vai ser corintiana também, que nem o pai. *(Voltando à realidade)*. Não que o lugar que eu viva hoje seja ruim. Pelo contrário. É até muito bom. E ainda facilita de um tanto a minha vida. Pois imagine só uma coisa. Eu não gasto nem um minuto de casa até o trabalho. O meu trabalho é de tanta responsabilidade e importância que o meu patrão acha que eu tenho que morar nele. *(Explicando)*. Nele o trabalho.... não o patrão. E ele tá certo. Quantas vezes, no meio da noite, já não fui chamado às pressas pra alguma emergência. *(Explicando)*. Como o meu patrão mesmo diz: tem as rotinas diárias e as urgências noturnas. *(Valorizando-se)*. Aquele povo lá não vive sem mim não. Já pensou se um dia eu sumir? Eles acabam enlouquecendo. *(Orgulhoso)*. Eu administro as coisas lá, sou responsável por distribuir a informação, receber visitas, atender os entregadores, cuidar dos pagamentos e até do paisagismo.... que pra mim se chama jardim.... Isso sem falar que, às vezes, viro confidente, dou olé nos repórter e ainda sou um verdadeiro.... como é que se diz mesmo???? Ah!... relações públicas. É sério. As pessoas me procuram pra contar seus segredos porque sou de confiança e, modéstia a parte, sou muito popular no meu trabalho e até no bairro. Vou dizer. Acho que eu só sou menos famoso que um ator de televisão que está sempre lá onde eu trabalho. Só não vou contar quem ele é e quem ele visita por que não sou fofoqueiro não. É aquilo que eu falei de ter que ser cego, surdo e mudo *(Pára um instante, faz um bico e diz)*. É o tal do sigilo. *(Dá uma risada. Mais nervosa do que na primeira vez. Passa para o silêncio. Mais intenso agora. Mais tensão. Ele olha pra cima, como se estivesse esperando alguém. Nada acontece)*.

CENA 03

Paraíba anda de um lado pro outro, como se estivesse incomodado com alguma coisa. Começa a triangular com o público. Olha pra cima e pro público. Vai pro fundo do palco e olha pra cima. Volta pra boca de cena e arma uma situação de que mais uma vez vai falar algo

importante. Desiste. Vai para outro ponto do palco olha pra cima e pro público. Volta pra boca de cena e finalmente começa a falar.

PARAÍBA – É uma coisa doida essa de ficar olhando pra cima. Presta atenção: quando você fica parado bem juntinho do prédio e olha pra cima, parece que o prédio vai passar por cima da sua cabeça. Por mais que o prédio esteja todo retinho, ele tomba pra cima do sujeito. Que nem aquelas ondas do mar que quando se levantam engolem tudo pelo caminho. Ai meu deus (*Faz o sinal da cruz*). Chego até a ficar arrepiado. (*Falando com toda cabeça virada pra cima*). E quando a gente fala assim, com a cabeça pra cima, a voz sai meio esquisita e dá uma coccirinha aqui na guela que só. Tem dia que eu até brinco. Faço gargarejo. (*Pára de repente. Olha sério pra platéia por um instante*) Escuta aqui uma coisa: eu não sou louco não. (*Explicando*). É que no meu trabalho, como no trabalho de todo mundo, tem horas que a gente fica sem ter nada o que fazer. Aí a gente inventa ué. Ainda mais quando é de noite. (*Tempo. Olha no relógio. Explica*). Já já eles chegam. Será que hoje é quarta ou quinta? Será que já é sexta? (*Pensa. Continuando*). Bom, é assim: eu trabalho de segunda a sábado. Das sete as sete. O seu Francisco também trabalha das sete as sete. Só que ao contrário. Eu pego às sete da manhã e largo às sete da noite. Ele pega às sete da noite e larga às sete da manhã. Que é quando eu tô pegando de novo. Dá pra entender? (*Continua a explicação*). Só que tem vez que a gente troca. Aí eu pego às sete da noite e largo às sete da manhã. E ele pega às sete da manhã e larga as sete da noite. Desse jeito, quando eu troco com o seu Francisco e trabalho de noite, tenho mais tempo pra ficar olhando pra cima, pro lado, pra baixo. Tenho mais tempo pra olhar as coisas, pensar na vida e fazer o que der na telha. Também não é pra menos. De dia é aquela correria e de noite é aquela calma. Sobra mais tempo pra gente não fazer nada. (*Olha pra cima. Olha no relógio*). Eita lugar escuro esse. Chega até dá um negócio aqui dentro. Não é medo não senhor. É que nem que quando a gente fica perdido dentro dos sonhos sabe? (*olha o relógio, pensa e conclui*). Às vezes eu olho pra ele e não sei se tá parado ou se correu tão rápido que nem percebi que deu a volta toda e já tá no outro dia. Se isso aqui fosse um sonho tava explicado. (*Explicando pro público*). É que li outro dia numa revista que o tempo é relativo quando a gente sonha. A hora parece que é a hora, mas quando a gente se dá conta já tá em outra hora. Mas esse lugar aqui não é sonho não. Tem mais é cara de pesadelo. (*Lembrando*). Mas onde foi que eu parei???? Ah! Lembrei!!!. Outro dia...quero dizer, outra noite....eu tava trabalhando. Devia ser umas 3 da manhã. Tinha uma fila enorme de

formiga. Vinha lá da calçada, passava assim por debaixo do portão, contornava a guarita onde eu tava e se perdia lá pra trás no jardim. As formigas estavam levando um resto de mosquito. Enquanto umas vinham com um pedaço do bicho, as outras voltavam sem nada. E tudo na mesma fila. Era uma confusão só. Uma por cima da outra. Daí eu fiquei pensando: essas formigas trabalham pra caramba heim!!!. Até de noite. Puxa vida. Não é a toa que elas têm essa fama de trabalhadeiras. *(Continuando)*. Bom, sei que lá pelas tantas, eu já tava meio cansado de ficar vendo as formigas indo de lá pra cá e de cá pra lá. Então o que pensei? Vou incluir uma dificuldade nesse caminho. Assim eu me divirto um pouco, espanto o sono e ainda ajudo a diminuir a rotina na vida delas. *(Animado)* O que fiz? Peguei uma caixa de fósforos e espalhei vários palitos pelo caminho das formigas. No começo foi uma confusão dos diabos. Elas não entendiam nada. *(Explicando)*. É claro!!!! É o choque com o novo, com o inesperado. Comigo foi assim quando cheguei aqui. Não aqui onde eu tô agora, tô falando quando eu cheguei na cidade. Olhe só.... eu vim direto do sertão baiano e quando cheguei aqui fiquei abestalhado no meio daquele monte de prédio. *(Pensando)*. Eu lembro que eu tava com uma sede danada e não via um riacho, um poço que fosse..... imagina...bicho besta eu era. Aqui na cidade a água já vem nos copinhos, nas garrafas e naquelas bombonas enormes...que são pesadas pra burro...eu bem sei disso.... vivo carregando elas nas costas. *(pensando)*. Onde já se viu....procurar um poço nas imediação da rodoviária do Tietê. Poço e riacho é coisa do sertão, não dá cidade. O que tem aqui é aquele rio todo fedido. *(Pensando. Animado)*. Mas logo acostumei com a cidade grande. Meu lugar é aqui.... *(Voltando)*. No caso das formigas é a mesma coisa. Logo elas se acostumam, pensei. E dito e feito. Em pouco tempo elas davam a volta nos palitos como se nada tivesse acontecido. Dizem que o ser humano se acostuma com tudo. Com as formigas é igualzinho. *(Pensando. Sentindo um certo prazer mórbido)*. Na próxima vez vou incluir outra dificuldade. Acho que vou colocar os palitos e acender. Ou então jogar um copo de água nelas, fazendo de conta que é uma enchente. *(Animado)*. Elas nem podem reclamar. Enchente é coisa da cidade. *(Dá uma risada. Silêncio. Pensa)*. Quer saber, essas ideias que eu tenho durante esse meu tempo livre, é sinal de que tenho talento pra fazer algo a mais. Quem sabe se um dia, ao invés de ficar olhando pra cima ou pras formigas, eu não acabo inventando alguma coisa nova. Uma coisa que vire um sucesso e seja produzida em série. Já pensou? Eu ficaria famoso e tudo ia melhorar na minha vida. *(Imaginando)*. Ia sair até no jornal. Já tô até vendo a manchete: Paraíba inventor sai da portaria e vai parar na

cobertura. (*Comentando*). Mas é claro, com a grana que eu ia ganhar com minha invenção é pra lá que eu ia. Saía do buraco de vez. (*Pensa*). Outro dia eu quase inventei um novo instrumento musical. O problema do danado é que ele era fixo. Não dava pra tirar do lugar. (*Olha de novo no relógio. Dá uma olhada rápida pra cima. Um pouco preocupado*). Eles devem estar chegando mesmo. Tenho que ir. (*Tempo*). O tempo passa rápido né? Parece que foi ontem. Mas o meu ontem foi domingo. Nesse caso hoje seria segunda. Mas hoje é quarta ou quinta...talvez sexta. (*Voltando a explicar*). Mas acho que dá tempo de explicar essa história desse meu quase novo invento. Vamos lá. O tal instrumento musical eu descobri por acaso. Foi um dia que eu bebi muita água e fui muitas vezes até o banheiro pra me aliviar. (*Explicando*). Que fique claro que em serviço eu só bebo água. (*Olha pra plateia. Explica*). Acho que aquele dia eu produzi uns dois litros e meio de mijo do bom. Aja pinto e cueca amarelada. (*Continuando*). Bom.... no meio de uma das mijadas, espirrei forte. Foi assim ó (*Fica em pé, faz o gesto da mijada e do espirro*). Pois quando eu espirrei, além de sentir aquela dor filha da puta no pinto, que acontece quando se corta mijo no meio da mijada, descobri a descoberta. Isso mesmo: descobri a descoberta. No exato momento que balancei a cabeça pra frente, todo o espirro foi direto na privada e fez um som que me assustou. Foi assim (*Imita o som...auuummmmmmmmm*). Logo depois do susto me veio à ideia: E se eu espirrar mais de longe, ou se espirrar de lado ou nem espirrar, só fazer auuummmmm? Será que também sai o som? (*Faz um certo suspense e revela*). E não é que o som saiu!!! Bingo!!!! (*Animado*). Pois vou contar..... naquele dia fui ao banheiro mais umas cinqüenta vezes. E cada vez eu tirava um som deferente da privada. (*Repete o som algumas vezes*). Pronto. Inventei um instrumento!!!! (*um comentário à parte, mexendo com a platéia*). Tô até vendo. Tem um monte de gente que vai chegar em casa e fazer o teste. Né não? Esse senhor aqui ficou tão animado que acho que não vai nem esperar chegar em casa. Depois vocês fiquem de olho nele lá fora. Pode apostar, funciona mesmo. Só não sei se dá certo com as mulheres. Também pudera, nunca mijeí sentado. (*Se dirigindo a uma mulher*). A senhora tá com cara de quem vai tentar. Depois me conta pra eu saber se funcionou. (*Tempo*). Mas voltando a vaca fria...voltando a privada quero dizer. Que maravilha, pensei eu na minha santa ignorância achando que tinha inventado o instrumento. Mas logo me veio à luz divina e pá...me deu uma cacetada. Como é que eu vou fazer pra tirar o instrumento de lá? E os músicos? Em vez de carregar um violão, terão que carregar uma privada nas costas? Pior....daria pra fazer um show dentro de um banheiro? Não, não

e não....meu invento não tinha futuro e eu logo desisti dele. (*Fica um pouco desanimado. Tempo. Olha mais um pouco pra cima. Incomodado. Olha mais uma vez pro relógio*). Eles estão demorando. Se hoje for sexta tá explicado. É o trânsito. Mas se bem que agora tem trânsito todo dia. Pode ser que hoje não seja sexta. Vou dizer...é um tal de quebrar recorde de trânsito toda hora. Essa cidade é recordista em bater o próprio recorde de trânsito. (*Pensando*). Mas e a hora que parar tudo de vez? Como eles vão medir os quantos quilômetros de engarrafamento? Eu heim.... (*Pausa. Começa a pensar e a rir sozinho*). Olha só que coisa mais engraçada. Pra ocupar o tempo enquanto espero eles virem me buscar, fiquei aqui falando um monte de coisas que eu faço pra passar o tempo quando estou com o tempo livre. (*Tempo*). Aliás.....essa coisa de ficar com tempo livre, sem ter nada pra fazer no trabalho, acontece com todo mundo viu. Só que em cada lugar tem um nome diferente. Por exemplo: quando não se tem nada pra fazer na fábrica, eles dizem que estão com capacidade operacional ociosa. No escritório é baixa demanda, na lavoura é entressafra. E se o cara tá desempregado, é vagabundagem. É assim..... Cada lugar chama de um jeito deferente. Ah!!!! E os artistas então? Chamam de um jeito mais deferente ainda. Dizem que é ócio criativo. Bonito né? Quem me ensinou isso foi aquele artista que vai lá no meu trabalho de vez em quando. No fundo, no fundo, tudo isso significa uma única coisa: tempo de sobra pra coçar o saco. (*Enfático*). Mas isso não desmerece nem desvaloriza ninguém. Eu por exemplo. Eu tenho esse tempo livre só quando trabalho de noite. Durante o dia eu dou um duro danado. Tenho minhas responsabilidades. Eu mando numa equipe de cinco pessoas que, juntas, tomam conta do complexo residencial inteiro. Imaginem se eu não tivesse lá, na frente de tudo? Que bagunça que não seria? É por isso, e pela minha simpatia...porque bonito tá na cara que eu não sou.... que todo mundo me adora naquele lugar. É o dia inteiro o povo me chamando. É Paraíba pra cá, Paraíba pra lá. Paraíba faz isso. Paraíba como tá aquilo? Paraíba obrigado, Paraíba bom dia. Paraíba boa noite. Graaaannnde Paraíba. Paraíba será que chove hoje? Paraíba quer um pedaço de pizza? (*Pensa. Muda o tom*) Vou dizer uma coisa. Quando eu troco de horário com o seu Francisco o jantar é sempre o mesmo. Principalmente sexta e sábado. Aí então eu quase morro de tanto comer pizza. (*Explicando*). É que fica chato dizer.... “Olha Dona Matilde, obrigado, mas é que hoje eu já comi 19 pedaços de pizza” (*Conclusivo*). Depois como alguém quer que eu não tenha barriga. (*Voltando*). E não pára por aí não. Sou muito solicitado. Eu já dei até dica de aplicação na bolsa. Ééééé.....não é mole não. (*Tempo. Refletindo*). Tem só uma coisa que não sei se gosto ou

não: essa coisa de todo mundo ficar me chamando de Paraíba. (*meio sem jeito*). Na verdade eu sou baiano. Baiano de nascimento e fé. Eu só não falo nada porque sinto que é com carinho. (*Tempo*). Tem um cunhado meu que tá preso que diz: “Deixa de ser besta o Zé ninguém. Vai lá e mata quem te chamar de Paraíba”. Já pensou? Eu ia ter que exterminar o prédio inteiro. (*Pausa. Pensativo*). Eu heim!!!! Lá eu sou respeitado. Pelo que eu sou e pelo que eu faço. Por falar nisso acho que já deu pra imaginar o que eu faço né? É...tá todo mundo achando que eu sou porteiro? Quem achou isso acertou. Mas acertou só metade. (*Explicando*). Eu não falei que eu tomo conta de uma equipe. Então? Eu sou porteiro e zelador. Eu faço duas coisas. E é mais ou menos assim: como zelador eu mando em mim mesmo como porteiro. E quando eu sou porteiro, obedeço minhas próprias ordens. (*Pára repentinamente como se tivesse lembrando de alguma coisa muito importante*). Meu Deus e agora? Não tem ninguém lá pra dar ordens. Logo, ninguém vai obedecer nada e aquilo vai virar uma zona. Ai ai ai ai...deve estar todo mundo desesperado e eu aqui (*Olha pro relógio preocupado*). Nem o elevador deve tá funcionando. (*Explicando*). Todos os dias...e isso eu faço questão...eu ligo o elevador pela manhã. Desligamos o elevador depois das 10 da noite por questões de economia de energia. Quem deu essa ideia foi o seu Gerson, que mora no apartamento 101, no térreo. Mas é assim ó... Eu vou até a caixa de luz, abro a porta e ligo a chave. Todos os dias, pontualmente às sete e um. Ah! Antes de abrir a porta da caixa de luz, eu arrasto o vaso que fica na frente. Depois de ligar a chave, volto com o vaso no lugar. E já que estou ali, aproveito pra regar o vaso. Isso me obriga a passar antes na lavanderia e pegar o balde com água. (*Organizando*). Fica assim: Saio do meu quarto as quatro pras sete e vou pra lavanderia pegar o balde. Passo na portaria e bato o cartão. Vou até o hall principal, arrasto o vaso e....bom daí pra frente já contei. (*Olha pro relógio, pra cima. Demonstra um certo nervosismo apesar de todo otimismo*). Olhe só quanto problema que estou dando pra eles. Isso vai atrapalhar o bom funcionamento do edifício, além de dar preocupação pra todo mundo com o meu sumiço repentino. E quer saber? Tenho certeza que eles estão mais preocupados com o meu desaparecimento do que com o prédio. E a culpa disso é toda minha. (*Enfático*). Com certeza. Eu sou uma besta. Porque é que eu tinha que andar distraído daquele jeito? Mas também, como é que eu ia imaginar que tinha um buraco no meio da Avenida Paulista? Essa cidade está cada vez pior. Já imaginaram quantas pessoas vão pro buraco todos os dias, ninguém percebe e são esquecidas. Ninguém faz nada para ajudar as pobres criaturas. Deus me livre. Ainda bem que comigo é deferente.

Tenho amigos de verdade que vão me tirar desse buraco. Só no prédio são umas quinhentas pessoas. Se juntar o pessoal da rua e o bairro, tenho mais de mil amigos. E eles já estão chegando pra me tirar daqui. Tá certo que eles estão demorando um pouco. Mas também, esse buraco deve ser bem escondido. *(Pausa)*. Como é que eu não vi? Será que estou sonhando? Não...isso não é. Isso aqui é um buraco de verdade. Mas que buraco é esse heim? Será que? Não.....isso não pode ser...nunca..... *(Encara a platéia. Entristecido)*. É... mas daqui a pouco é bem capaz que eu morra mesmo. *(Bravo)*. É capaz que eu morra de fome porra!!!

CENA 04

Desanima mais uma vez. Pega o rádio e tenta sintonizar. Sintoniza algum programa matutino de rádio. Tira o espelho e o pente do bolso. Penteia o cabelo. A ideia é repetir parte do ritual rotineiro inicial. Mais um dia se passou sem que ninguém viesse buscá-lo.

PARAÍBA – *(Olha no relógio)*. Quase sete da manhã. Tá na hora de pegar no batente. E eu aqui. Tô fedido, morto de fome, com sede e ainda tenho que ficar aguentando o cheiro do meu próprio mijo. Sorte que tô com um nó nas tripa de nervoso. Já pensou? O fedor de merda que ia tá aqui se eu resolvesse dar uma cagadinha? *(Tempo)*. Tô tão abestalhado com essa escuridão que não consigo nem saber mais quanto tempo tô aqui. Já nem sei mais se é um dia que não acaba nunca ou se foi uma semana que passou rápido demais nesse buraco. Porque pelas minhas contas, devo estar aqui a uns cinco ou seis dias. Será que já é sábado? O fato é que, sendo muito de verdade ou muito só de coisa da minha cabeça, sendo um buraco ou a escuridão dos meus pensamentos, eu tô dando preocupação e um trabalho danado pros meus amigos. Isso sem falar no pior: Perdi o jogo do timão. Isso sim é quase um sacrilégio. E pra completar a desgraça, essa droga de rádio não pega nenhuma estação com programa de esporte. Não dá nem pra saber se o timão ganhou ou perdeu. *(Respira fundo)*. Ô meu pai.....por quê? Por que foi acontecer isso comigo? Justo no dia da minha folga. Não dá nem pra dizer que foi acidente de trabalho. Sei lá. Dizer que eu tava indo no banco e caí no buraco. Não, não dá. Eu caí nessa droga de buraco num domingo de folga, quando estava a caminho do Pacaembu pra ver o timão. *(Comentando)*. Esse caminho que eu faço todo domingo pra ver o timão *(Explicando)*. Todo domingo que o jogo é no Pacaembu. *(Continuando a explicação)*. Tem 37 quarteirões e meio. Eu sei por que eu vou a pé. É claro que tenho dinheiro pro ônibus. Tenho dinheiro até pra táxi. Como eu já disse, eu acumulo funções. Tenho dois empregos no mesmo

trabalho. Mas não ganho dois salários. Ganho um salário e meio. É assim... o dinheiro dá pra pegar ônibus, táxi.....só não dá pra pegar avião. Mas também não dá pra ir de avião no Pacaembu...né não? (*Meio lírico*). Eu vou a pé porque eu adoro atravessar a Avenida Paulista inteira no domingo depois do almoço. Ela é quase vazia, é quase silenciosa, é quase minha....pelo menos é assim que eu vejo. (*Mudando o tom*). Na volta é deferente. Ando bem rapidinho. Já tá escuro e eu quase não presto atenção em nada. Ou porque o timão ganhou ou porque perdeu. Dá na mesma. Mas foi justamente na ida, quando eu ando com os pés meio nas alturas, que eu perdi o chão de verdade e vim parar aqui. Engraçado que eu nunca tinha percebido ele antes. (*Tempo*). É.....a gente nunca sabe quando vai parar no buraco. (*Mudando o tom de novo. Um pouco irritado*). Puta merda. Como eles estão demorando. Será que eles seguiram o meu pensamento? Fazer o caminho que eu fiz? Sim, porque todo mundo sabe que domingo de folga que tem jogo do timão no Pacaembu, eu não perco por nada. É obvio. Mas e se eles estiverem fazendo o caminho de carro e o buraco for na calçada? É capaz de eles passarem do lado do buraco e não ver. E se eu tentar subir e ficar na entrada do buraco? É possível que me vejam. Mas aí, além de ter que me tirar dessa situação ainda posso estragar a procura deles. (*Tempo*). Já pensou que emocionante que vai ser? Um esforço coletivo pra me resgatar do buraco? Alguém aqui já viu isso antes? Um monte de gente se juntar pra tirar um amigo do buraco? É.... às vezes acontece. Como no meu caso. (*Pensa um pouco*). Já sei. E se eu encontrar forças pra sair do buraco e ir pra casa? Pronto. Tudo fica resolvido. (*Pensa*). Mas não sei. Acho que é melhor não. É melhor eu ficar aqui quietinho. Vai que eu encontro uma saída, saio daqui e me desencontro deles. Vão continuar me procurando o resto do ano. Vai ser a maior decepção. Não tem jeito. O melhor é ficar aqui esperando a ajuda que vem do alto. (*Silêncio. Olha pra cima. Olha pro relógio. Meio irritado*). Mas também tudo tem limite. Não sei mais há quanto tempo não como e não bebo nada. Minha barriga dói...que saco. A única coisa boa aqui é na hora de dormir. É um silêncio. (*Anda de um lado pro outro*). Ai que merda. Tô começando a ficar irritado. E se eu ainda tivesse aquele comprimidinho aqui. Não, eu não tomo remédio não. Só de vez em quando. (*Explicando*). É só pra aliviar a tensão e ficar mais calmo. Quem me receitou foi a dona Julia do 309. Ela vê a correria e as preocupações que são o meu trabalho. Tem consciência das coisas. Por isso que me receitou. Mas ela não é médica não. Esse remédio ela dá pro cachorro dela quando eles viajam de carro. Diz que ele fica calminho durante horas. Não é uma santa essa mulher? Tão preocupada com todos. (*Volta a se irritar*). E eu aqui. (*Vai falando*

e contando nos dedos até dez.) Puta merda, puta merda, puta merda, puta merda, puta merda, puta merda, puta merda, puta merda, puta merda e puta merda. (Respira aliviado. Encarando o público) O que é? Cada um tem um jeito de contar a te dez. Esse é o meu jeito e pronto. (Demonstra cansaço. Tira a camisa do Corinthians e faz um travesseiro com ela. Adormece)

CENA 05

Tenta dormir, mas é acordado com um barulho forte. Tem-se a impressão que alguém está entrando no buraco. Fica animado. É o primeiro som, além da sua voz, que ouve em dias. Repete o ritual matutino sem o rádio, mas usa o espelho e o pente. Faz tudo rapidinho porque imagina que seus amigos vieram buscá-lo.

PARAÍBA – *(Dá um grito ao se machucar com o pente). Caralho!!!!!!!!!! Será que eu nunca vou aprender a me pentear? Que merda de pente. (Falando com ele mesmo). Calma, calma, calma. Eles já estão descendo. Ai meu deus, obrigado. É muito bom ser adorado por todos. Eu quase não acredito. Não. Eu acredito sim. (Barulho novamente. Olha no espelho). Deixa-me ver. Peraí....É acho que tá bom. Bonitão. (Pára e pensa). Não, bonito não. Se me acharem aqui assim, bem apresentado, todo disposto, pronto. Vão achar que eu tava aqui vagabundeando. (Pensa). Por outro lado, como eu já tô pronto, posso ir direto pro trabalho. Não...nada disso.....como ir direto pro trabalho? Daqui eu vou direto é dar entrevista. Sim senhor. Aposto dez contra um que o pessoal da TV tá lá em cima me esperando. Já tô vendo tudo. (Entra luz de câmera de tv e ele comporta-se como que se tivesse na rua dando entrevista. Imita a voz do repórter) E aí Sr. José Ninguém da Silva, como o senhor sobreviveu 3 dias...não... 5, não 6.....como o senhor sobreviveu 6 dias aqui sem água, comida e passando frio? Eu queria agradecer... (Para o público). Sou eu falando pra eles (Voltando para a suposta entrevista) ...a ajuda dessas pessoas maravilhosas que me tiraram daqui..... (Volta luz normal). Olha...deixa eu só esclarecer uma coisa: O meu pai era um santo homem, mas fez o favor de me batizar com um nome que qualquer um tem. Me botou o nome de José Ninguém da Silva. Agora me digam. Pode alguém.....porque eu sou alguém de verdade....ter um nome de Zé Ninguém e que ainda termina com Silva. Assim não dá. Assim não é possível. Nunca antes na história desse país teve tanto José Ninguém da Silva por aí. É tão comum, mas tão comum que até já teve presidente que era Silva. Se bem que ele não é um José Ninguém. (Tempo). Veja bem. Qualquer um, que não é um*

qualquer, nem tão pouco um Zé Ninguém, pode ser alguém. *(Barulho mais forte ainda. Paraíba veste rapidamente a camisa do Corinthians)*. Eles chegaram. Será que eu faço cara de coitado? Não sei. Melhor não *(Olha no espelho mais uma vez)*. Minha cara é tão esquisita que sei lá. Acho que tanto faz. Eu tenho cara de frango atropelado. *(Falando diretamente para o público)*. Vocês acreditam que outro dia eu tava lá, todo de nhem nhem nhem com minha baianinha e ela me desse: nossa técão *(Esclarecendo)* É assim que ela me chama.....por motivos óbvios *(Voltando)* toda vez que a gente faz um lóvi você faz cara de frango atropelado. Ora. Veja se é possível um troço desses *(Mais barulho)*. Chegaram. Quem será que vem na frente? Será que é o seu Alberto? *(Explicando)*. O seu Alberto é o síndico, mas não sei. Acho que ele não. Ele já tá velho. Coitado. E ele tem gota. No calor o pé dele fica que parece um pãozinho. Sabe que a única pessoa que eu conheço que tem gota é o seu Alberto? Aquele artista que vai lá no prédio de vez em quando, falou outro dia que gota, que ele saiba, quem tem são só uns personagens de um tal de Xécóvi. Ele desse que o tal cara era Russo. Sei lá *(Pensando)*. Sabe que eu tô achando? Que quem vem na frente é aquela jornalista que mora no 105. Curiosa do jeito que é. Tô até vendo. Aquela moça tem um olho azul e uma curiosidade que parece que não tem fim. Sem falar que é linda, simpática e inteligente que é dá gosto. Mas ela trabalha muito e vive correndo. Acho que ela não vem na frente não. Ainda mais agora que ouvi dizer lá no prédio que ela tá embuchada. Será? Mas ela já tem duas crianças. *(Pensa mais um pouco)*. Já sei. Como não pensei nisso antes. Quem vem na frente é o Doutor Marcelo. *(Explicando)*. Todo mundo chama ele de doutor, mas ele não é médico, é advogado. Por isso que eu acho que ele é quem vai aparecer primeiro aqui. Os advogados sempre aparecem primeiro. Não interessa se o cliente é bom ou ruim, o advogado é o primeiro a dar explicação. Aqui não vai ser deferente. Primeiro, porque ele tem que chegar na frente como o representante legal do edifício. Segundo, porque ele vai sair daqui antes de mim e preparar o terreno pra minha entrevista coletiva. *(Barulho muito grande. Começa a entrar por cima, um homem com uma lanterna na cabeça)*.

CENA 06

Entra em cena o fiscal da prefeitura. Paraíba se assusta. Estranha a presença de alguém que ele não esperava e não conhece. Os dois se olham profundamente. O Paraíba tenta entender quem é o cara e o cara tenta entender o que tanto o Paraíba olha pra ele.

PARAÍBA – (*Quebrando o silêncio*). Eita porra, mas o que é que tá acontecendo aqui? Quem é você? Eu não te conheço. O que é que você tá fazendo aqui? Heim? (*O homem não dá ouvidos e olha alguns papéis que está em sua prancheta. Nada diz*). Vai dizer que caiu no buraco também? Era só o que faltava...mais um na mesma merda. (*Tempo*). Fala alguma coisa!!!! (*O homem continua em silêncio. E separando um papel. Paraíba rodeando o homem*). Olha aqui o senhor não é quem eu tô esperando....e além do mais.... (*Os dois se encaram*).claro...como não pensei nisso antes...o senhor é o novo morador do 307 que eu ainda não conheço. Não...não é não....com essa lamparina na cabeça e essa pranchetinha na mão não pode ser morador. (*O homem continua impassível, mas agora começa olhar Paraíba de cima a baixo*). Mas também não tem cara de bombeiro, nem de polícia. Se fosse estaria de farda.....

FISCAL – (*Cortando*). Há quanto tempo o senhor habita esse espaço?

PARAÍBA – Não falo com estranhos.

FISCAL – (*Sem dar importância*). Há quanto tempo o senhor ocupa esse espaço?

PARAÍBA – Já disse que não falo com estranhos.

FISCAL – Eu não sou estranho. O senhor é que é.

PARAÍBA – Pra mim é estranho. Estranho e esquisito. Ainda mais com essa coisa aí na cabeça.

FISCAL – Escute uma coisa: estou aqui pra ajudar. Ajudar!!! Será que o senhor entende?

PARAÍBA – Por que não disse isso antes homem de deus.

FISCAL – Podemos continuar? Ou melhor...começar?

PARAÍBA – Sim...sim...onde é a saída?

FISCAL – Primeiro você vai ter que me dizer quanto tempo que habita este espaço. Depois eu mostro a saída. Aliás, eu faço questão de mostrar a saída.

PARAÍBA – Foi assim. Era meu domingo de folga. E como todo domingo.....

FISCAL – (*Cortando*). Eu perguntei há quanto tempo o senhor ocupa este espaço?

PARAÍBA – Não, eu não ocupo não.

FISCAL – E o que está fazendo aqui então?

PARAÍBA – Eu não tô fazendo nada aqui. Eu só vim parar aqui.

FISCAL - Está certo. E agora me diga há quanto tempo o senhor veio parar aqui?

PARAÍBA – Eu não vim parar aqui. Eu caí.

FISCAL – O cidadão está querendo me enrolar?

PARAÍBA – Não. Não quero não.

FISCAL – Como não? Primeiro eu pergunto há quanto tempo ocupa esse espaço e tenho como resposta que o senhor veio parar aqui. Aí eu pergunto como veio parar aqui e ganho como resposta que o senhor caiu aqui. É uma piada é?

PARAÍBA – Não é piada não. Eu ia começar a explicar e o senhor não me deixou falar.

FISCAL – Então explique-se por favor.

PARAÍBA – Eu não ocupo esse espaço. E vim parar aqui porque caí num buraco que estava aberto lá em cima.

FISCAL – Tá. E porque depois da queda não subiu novamente pelo buraco e foi embora pra sua casa?

PARAÍBA – Porque eu não tava indo pra casa. Tava indo ver o jogo do timão.

FISCAL – Meu senhor. Pouco me importa se estava indo pra casa, pra missa, ver o jogo ou indo para um chá de panela. O que eu quero saber é há quanto tempo está neste buraco e porque não fez nada para sair dele até agora?

PARAÍBA – Porque estou esperando uns amigos que vão me tirar daqui.

FISCAL – A história é sempre a mesma. (*Imitando ironicamente*). Ah! Eu estou aqui só por acaso...alguém tá vindo pra me buscar....já estava de saída.... (*Voltando*). Ora, faça-me o favor. Você acha agora que qualquer um pode me enganar. Ainda mais um morador de rua.

PARAÍBA – Não, eu não sou morador de rua coisa nenhuma. Estou nessa situação por uma infelicidade.

FISCAL – É o que todos dizem. Daqui a pouco vai dizer também que tem uma mãe e cinco irmãos pra cuidar. Todos doentes.

PARAÍBA – (*Um pouco irritado*) Ai meu São Jorge....Olhe aqui. O senhor me escute: Eu não sou morador de rua, não sou morador de buraco, nem tenho mãe e cinco irmãos doentes. E estou aqui só de passagem. (*Toma coragem*). O senhor fique sabendo que eu sou porteiro e zelador de um prédio residencial chique.

FISCAL – Ah! Mas era só o que me faltava. E desde quando buraco tem portaria? E desde quando alguém pode ser porteiro e zelador ao mesmo tempo?

PARAÍBA – Mas eu não sou porteiro aqui. (*À parte*). Ô meu pai... me dê paciência. (*Voltando*). Sou porteiro lá onde eu trabalho. E lá eu sou zelador também.

FISCAL – Muito bem. Claro. Agora vai dizer também que ganha dois salários.

PARAÍBA – Não. Não ganho. O meu patrão negociou o pacote e.... (*Se dá conta que tá falando demais pra um desconhecido e parte para o ataque*). Peraí. Eu tô aqui falando de mim, sem mais nem menos, e não sei nem quem o senhor é. Disse que tá aqui pra me ajudar, mas até agora não disse nem quem é.

FISCAL – (*Irônico*). Jura? Não me diga? Será que já não nos encontramos embaixo de alguma ponte?

PARAÍBA – Olha aqui. Eu sou um homem sério e exijo saber quem o senhor é.

FISCAL – O cidadão aí realmente não sabe?

PARAÍBA – Se eu soubesse não tava perguntando.

FISCAL – Eu sou fiscal da prefeitura e trabalho no departamento responsável pelos buracos. E o senhor quem é? (*Interrompe antes mesmo de o Paraíba esboçar qualquer reação*). Não. Não responda. Deixa que eu diga. Você é um Zé ninguém.

PARAÍBA – (*Completamente passado*). Me....me conhece de onde?

FISCAL – O senhor é bem famoso. Todo mundo sabe quem é e o que faz.

PARAÍBA – (*Mais passado ainda e falando consigo*) Nossa. Eu jurava que só era conhecido lá no prédio e no bairro.

FISCAL – O que disse?

PARAÍBA – Nada não. Tava falando sozinho.

FISCAL – Bom, então vamos ao que interessa. Independentemente de a sua pessoa ser alguém, qualquer um ou um Zé ninguém, como de fato é, preciso que me diga há quanto tempo está aqui para que eu possa confrontar com as informações que recebi.

PARAÍBA – Não sei direito. Um ou dois dias. Talvez três ou quatro. No máximo seis.

FISCAL – (*Falando consigo*) Ai que saco. Mais um morador de rua desmemoriado. Deve ser cachaça.

PARAÍBA – O que o senhor disse?

FISCAL – Não disse nada. Tava pensando um pouco alto demais.

PARAÍBA – Eu posso saber por que é tão importante saber a quanto tempo eu tô aqui? É só me tirar daqui e pronto. Ora essa....

FISCAL – (*Seco. Cortando. Olha os papéis*). É pra fazer uma média na hora de aplicar a multa.

PARAÍBA – Multa? Que multa? Vai dizer que agora vocês multam até quem cai no buraco?

FISCAL – (*De saco cheio*) Não criatura. A multa é pra quem não sai do buraco. Entende?

PARAÍBA – Não. Não entendo. Multa que eu sei só acontece por dois motivos. Quando você corre demais com o carro ou quando você paga uma conta com atraso. Por exemplo: quando os moradores atrasam o condomínio, tem multa de 20%. E depois mais 0,0000019% ao dia. O que eu acho um absurdo.

FISCAL – (*Respirando fundo*). Ou o senhor tá bêbado, se fingindo de maluco ou eu estou delirando.

PARAÍBA – Peraí. Vamos com calma. Eu não sou maluco não e não bebi nada. Aliás faz tempo que não bebo nem água.

FISCAL – (*Sem reação*). Ai meu deus.

PARAÍBA – Ai meu deus coisa nenhuma. Agora sou eu quem quer saber o que o senhor veio fazer aqui e que história é essa de multa.

FISCAL – (*Respirando mais fundo ainda*). Veja bem. Ainda tenho mais sete buracos pra ir hoje. Preste bem atenção no que vou falar. Não vou repetir. Entendeu?

PARAÍBA – Sim. Não sou burro. Sou porteiro e zelador, mas não sou burro.

FISCAL – (*Didático*). Consta nos anais da prefeitura que o senhor ocupa um espaço público de forma irregular há exatos 8 dias. Ou seja, uma semana e um dia.

PARAÍBA – Então hoje é segunda-feira.

FISCAL – Exatamente. E por ser segunda-feira, como de praxe, estou de mau humor. Posso continuar?

PARAÍBA – (*Meio cismado*). Sim senhor.

FISCAL – Pois bem. Como eu disse, o senhor ocupa esse espaço irregularmente há 8 dias. Sendo assim, eu, que trabalho no setor da prefeitura que é responsável por tirar as pessoas do buraco, tenho a tarefa de fazer isso e de aplicar as multas cabíveis pela ocupação irregular. No seu caso, a multa aplicada será calculada por duas semanas inteiras. Isso porque o senhor já começou a segunda semana e vai ter que pagar por ela toda. Resumindo: pra prefeitura não importa se o cidadão não tem onde cair morto. Se ele estiver ocupando espaço público, sem prévia autorização, será notificado, multado e em seguida despejado. É assim que funciona.

PARAÍBA – (*Revoltado*). O que é isso? Você deve estar doido rapaz. Eu não estou ocupando nada. Eu caí no buraco e estou esperando alguém vir me resgatar. Além do mais não estou disposto a ficar.....

FISCAL – (*Cortando*). O senhor pode entrar com um requerimento na prefeitura para que seja feita uma nova avaliação de quanto tempo está no buraco. Isso pode ajudar a reduzir a multa. Mas uma coisa é impossível reverter. O senhor será despejado daqui. Mas não se preocupe. A prefeitura oferece albergues ótimos para casos como o seu. Lá você tem direito a cama, comida, banhos em dias alternados e um lugar para estacionar a sua carroça. Eu conheço um albergue ótimo lá na Barra Funda. O senhor vai adorar. Ainda mais agora que estão revitalizando o bairro. (*Pausa. Procurando algo*). Onde está a sua carroça?

PARAÍBA – (*Revoltado*). Albergue? Carroça? Mas o que é que tá acontecendo aqui? Você não tá entendendo nada.

FISCAL – O senhor é que não está entendendo nada. O fato é que vai ser despejado. Entendeu? Despejado. Despejado.

PARAÍBA – Eu vou sair daqui sim. Mas só quando os meus amigos vierem me buscar. Eu até posso sair sozinho, mas agora faço questão de esperar.

FISCAL – A escolha é sua. Já fiz a minha parte. Agora eu mando um relatório detalhado pra equipe de segurança e eles passam pra retirar o indivíduo (*Provocando*). Caso ele ainda não tenha saído. (*Meio irônico*). E vou dar um conselho. Você disse que ia esperar seus amigos né?

PARAÍBA – Sim

FISCAL – Pois tome cuidado. Quando a equipe de segurança encontra um monte de mendigos juntos, eles já saem batendo. Não perguntam nada. É borrachada pra todo lado.

PARAÍBA – O senhor tá me provocando. Eu sou um baiano arretado e posso não responder pelos meus atos. Estou há muito tempo aqui e até agora ninguém veio me buscar. Já tô nervoso da cabeça.

FISCAL – Nossa. É baiano é? Olhando pro senhor eu jurava que era Paraíba.

PARAÍBA – (*Fica enfurecido e pega o fiscal pelo pescoço*) Preste atenção numa coisa: eu sou baiano. Não sou paraibano. Tá me entendendo? Heim? (*Larga o fiscal*). *Deixe de sê besta!!!*

FISCAL – (*Assustado com a reação*). Sim, sim, claro. Me desculpe. Não tive a intenção de ofender. Eu só faço o meu trabalho e pronto.

PARAÍBA – Só faz o seu trabalho e pronto. Sei bem o que é isso. Já não bastava eu ter caído no buraco, perdido o jogo do Corinthians e estar há dias sem comer? Não...isso ainda é pouco. Tem que aparecer um cidadão pra infernizar a minha vida. (*Tempo. Tom agressivo*). Pois fique sabendo que o que mais eu quero é sair desse buraco sim. Mas nem por isso eu vou aceitar seus desaforos. Não vou pagar multa nenhuma, nem vou ser despejado daqui.

FISCAL – O cidadão aí é quem sabe.

PARAÍBA – Sei sim. Tem um monte de gente lá em cima que se preocupa comigo. Tem até um advogado que vai me ajudar a processar

o senhor e a prefeitura. Onde já se viu. Tratar assim um homem de bem. Um funcionário exemplar. Pode perguntar pra qualquer um lá no Residencial Life Jardins.

FISCAL – Onde disse que trabalha?

PARAÍBA – No Residencial Life Jardins.

FISCAL – Tem certeza?

PARAÍBA – Claro que tenho.

FISCAL – Na Alameda Lorena?

PARAÍBA – Simmmmmmm.

FISCAL – Esquina com a Campinas?

PARAÍBA – Ai meu saco. Tá duvidando até do nome do prédio agora?

FISCAL – Não. Não estou duvidando não. (*Pensando alto*) Agora as coisas começam a fazer sentido...

PARAÍBA – O que você tá falando? O que tá começando a fazer sentido?

FISCAL – Nada.

PARAÍBA – Não é nada não...

FISCAL – Estava só pensando alto. Só isso.

PARAÍBA – Olha aqui. Já disse que não sou burro. Eu ouvi claramente que as coisas estavam começando a fazer sentido. Acho que tenho direito de saber.

FISCAL – (*Tempo. Pensa*)É que eu acho que sei quem você é.

PARAÍBA – (*Desabafando*). Aleluia!!!! Até que enfim!!! Finalmente. Eu já estava desistindo de tentar explicar.

FISCAL – É que..... bom, deixa pra lá.

PARAÍBA – Deixa pra lá o que?

FISCAL – Já disse que não é nada. Bom, eu já fiz o que tinha que fazer. Me dê licença, estou indo, foi um prazer conhecê-lo.....

PARAÍBA – (*Interrompendo*). Epa, epa, epa..... (*O fiscal tenta sair e Paraíba pára na sua frente*). Pode começar a explicar. Não tente me enrolar. O senhor disse que sabia quem eu era e que as coisas estavam começando a fazer sentido. Vamos lá. Tô esperando.

FISCAL – (*Tentando disfarçar*) É que.... minha mãe é faxineira nesse prédio.

PARAÍBA – Ah!!! Agora tá explicado!!!

FISCAL – Bom, vou indo...

PARAÍBA – (*Interrompendo*). Não, não vá ainda. Me conte. (*Ansioso*). Como estão as coisas lá em cima? Eles estão desesperados atrás de mim? Devem estar sentindo a maior falta. Quem é a sua mãe? A Maria ou a Lourdes? Me diga. Já saiu na TV? Os bombeiros estão fazendo as buscas até durante a noite? Estão concentrados em me encontrar ou ainda estão tentando achar aquele padre maluco que resolveu voar numas bexigas lá no Paraná? Acho que não....isso já faz tempo. Mas é que sempre me lembro dessa história. Achei engraçado o padre querer voar amarrado num monte de bexiga... (*Voltando*). Eu sei que quando me encontrarem vão me tratar como um rei. (*Raciocinando*). Não que eles não saibam o quanto sou importante. Isso eles sabem sim. Mas com certeza vou ganhar um belo aumento. O seu Alberto, o síndico, vai chegar e dizer: “Paraíba, é um privilégio ter você de volta. Descobrimos que não conseguimos viver sem você. Por isso, em nome de todos os moradores do Residencial Life Jardins, quero lhe dar um aumento de 3% no seu salário, dividido em seis parcelas de meio por cento”. (*Pensa*). Olha eu tenho sorte de ter tanta gente boa ao meu lado. (*Mudando*). O jogo...esqueci.. o jogo... Me diga, por favor, o time ganhou o perdeu?

FISCAL – (*Um pouco constrangido*) Estou em cima da hora. Com licença.

PARAÍBA – Como assim...com licença? Eu quero saber o resultado do jogo? Quero saber se estão vindo me pegar ou se o senhor vai me levar até eles?

FISCAL – Como lhe desse, ainda tenho mais sete buracos pra visitar hoje. (*Olha nos olhos de Paraíba*). Do fundo do meu coração lhe desejo toda sorte do mundo. Passe bem...

PARAÍBA – (*Desconfiado*). Peraí.... tá me escondendo alguma coisa?

FISCAL – Imagina. Impressão sua.

PARAÍBA – Impressão minha o cacete. Pode começar a falar...

FISCAL – É que na verdade..... não...não é nada....

PARAÍBA – Nada...o que?

FISCAL – É melhor que veja com seus próprios olhos quando sair daqui.

PARAÍBA – Ver o que com meus próprios olhos? O que o senhor está escondendo de mim?

FISCAL – Quer mesmo saber?

PARAÍBA – Claro que quero.

FISCAL – Tem certeza?

PARAÍBA – Ai meu Deus. Desembucha de uma vez.

FISCAL – É que não sei se devo...entende?

PARAÍBA – Fala de uma vez homem de deus.

FISCAL – (*Tomando coragem*). Tá certo. Vou falar. Foi assim: Minha mãe, a dona Maria, chegou em casa um dia dizendo que estavam precisando de porteiro lá no prédio que ela trabalha. O Residencial Life Jardins.

PARAÍBA – Como é que é?

FISCAL – É que o senhor....

PARAÍBA – (*Cortando*). Já sei. Eu não tava lá e aí resolveram.....

FISCAL – (*Cortando*). Era justamente isso que eu.....

PARAÍBA – (*Cortando sem dar ouvidos ao fiscal*). Mas não é possível!!! Sou eu quem faz entrevista com novos porteiros. (*Pensando*). A não ser que.....Meu deus!!! Mas o que aconteceu com o seu Francisco? Ele morreu? Coitado!!! Por favor não me esconda? Diga a verdade. Ele já tava velhinho mesmo.

FISCAL – (*Cortando*). O senhor quer realmente saber o que aconteceu?

PARAÍBA – Sim, claro que quero

FISCAL – Então se acalme e me ouça. O seu Francisco não morreu não.

PARAÍBA – Então ele pediu a conta?

FISCAL – Não....

PARAÍBA – Foi mandado embora?

FISCAL – O senhor pode calar a boca um minuto?

PARAÍBA – Sim. Me desculpe. É que o senhor é lento pra falar e aí eu....

FISCAL – (*Cortando*). E não me interrompa mais. Deixe eu contar a história toda. Até o fim. Entendeu?

PARAÍBA – Entendi....Me desculpe, me desculpe.

FISCAL – Continuando. Minha mãe disse que estavam precisando de um porteiro lá no prédio porque o porteiro do dia, que também era zelador, sumiu sem avisar ninguém.

PARAÍBA – (*Perplexo*) Hã!?!?!?

FISCAL – Ela desse também que todos ficaram decepcionados com a atitude dele. Que tratavam ele direitinho, deixavam ele morar no prédio e que ainda davam comida pra ele. E que quando ele trabalhava de noite, davam até pizza. (*Paraíba vai mudando de semblante, como se não acreditasse no que está ouvindo*). Que ele era mal agradecido e que não sabia qual era o lugar dele.

PARAÍBA – (*Com um ar sóbrio*). Não pode ser verdade.

FISCAL – Sim...é verdade

PARAÍBA – Tem certeza de que você tá falando do Residencial Life Jardins?

FISCAL – Claro que tenho. (*Retomando*). Depois de três dias do desaparecimento, fizeram uma reunião no condomínio e decidiram duas coisas: que procurariam imediatamente um novo porteiro e que o mesmo seria tratado apenas como porteiro, sem nenhuma regalia. Além disso, decidiram que iriam processar o porteiro desaparecido por abandono de emprego e que o demitiriam por justa causa.

PARAÍBA – (*Totalmente transtornado, mas falando com calma e pausadamente*). O senhor já terminou?

FISCAL – Ainda não. Agora vem o pior.

PARAÍBA – Pior? Tem alguma coisa pior do que isso?

FISCAL – Aprenda uma coisa: não existe nada nessa vida que seja tão ruim que não possa ser piorado.

PARAÍBA – Isso não é hora de fazer piadas.

FISCAL – Não é piada. É um ditado popular.

PARAÍBA – O senhor vai ou não terminar de contar a desgraça?

FISCAL – A dona Julia, do 309, disse que estava chocada com tudo aquilo e que sabia o verdadeiro motivo do sumiço. Disse que o porteiro

havia roubado suas jóias de família e que devia ter vendido as mesmas pra voltar pra Paraíba. Que só poderia ser aquilo. Não tinha outra explicação. E que sentia muito, mas iria dar queixa na polícia.

PARAÍBA – *(Ainda transtornado e falando com calma e pausadamente)*. Paraíba é a puta que pariu!!!!!!

FISCAL – Calma!

PARAÍBA – Mais alguma coisa?

FISCAL – Não, nada.....*(Silêncio. Os dois se olham profundamente)* Se o senhor me permite gostaria de lhe dar um conselho. A sua situação não é uma situação assim...vamos dizer.... confortável. Além do mais, eu, no seu caso teria muito cuidado daqui pra frente.

PARAÍBA – Cuidado? Cuidado com o que?

FISCAL – Se ficar aqui, será despejado pelos seguranças da prefeitura. Como eu já disse, às vezes eles usam de violência e ainda apreendem todos os pertences....Se bem que pelo que estou vendo o senhor não tem quase nada. Só um pente, um espelho e um rádio. *(Tempo)*. Mas não é só isso. *(Tempo)*. Se o senhor subir antes dos seguranças chegarem, tome ainda mais cuidado lá em cima. O senhor está sendo procurado sim, mas não pelos seus amigos. Está sendo procurado pela polícia. *(Tempo. Vendo que a vida do Paraíba desmoronou, tenta animá-lo)*. Minha mãe nunca acreditou nessa história de roubo e sumiço. Nem eu. *(Tempo)*. É sempre assim. Nós nunca seremos iguais a eles.

PARAÍBA – O que adianta saber disso agora?

FISCAL – *(Conclusivo)*. Ser simples é ser inferior. Ser pobre é ser culpado. *(Vai saindo. Pára, olha pra trás e diz)*. Se resolver sair daqui é só seguir por esse lado, guiando-se pela parede. *(Volta a sair e pára novamente)*. Uma última coisa: Sou corintiano também. Nosso time é líder do campeonato brasileiro e parece que logo o Adriano vai jogar. E se deus quiser, no ano que vem vai ser campeão da Libertadores e do mundial interclubes. Pelo menos ainda temos um motivo para ser feliz. *(Sai)*.

Longo silêncio. Paraíba olha para o infinito. Seus olhos, carregados de tristeza, angústia e revolta, começam a passear pelo público. Encara um a um na platéia. Tira o pente e o espelho do bolso e começa a se arrumar como sempre fez. De repente pára. Tem um acesso de ira. Começa a passar o pente violentamente na cabeça. Momento de revolta total. Quebra o pente e o espelho. Grita, chora, tudo ao mesmo tempo. Fica quieto. Silêncio total. Encara novamente a platéia. Seu olhar é de ódio. Tira a camisa do Corinthians, olha pro escudo, dá um beijo e pendura ela na cintura. Pega o rádio e começa a sintonizar. Acha uma estação e muito lentamente começa a subir a música.

PARAÍBA – Meu cunhado é que tá certo. “Deixa de ser besta o Zé ninguém. Vai lá e mata quem te chamar de Paraíba”. (*Black-out. Sobe o som da música Assum Preto*).

F I M

Florianópolis, 23 de maio de 2011.

6 FERRO, CONCRETO E VIDRO

6.1 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise de *Na selva das cidades*, de Bertolt Brecht, me proporcionou um conhecimento mais aprofundado de um período da obra brechtiana, pouco ou quase nunca explorado, tanto do ponto de vista de encenação como do ponto de vista acadêmico. O desafio inspirador que se apresentou no início do trabalho não só se confirmou, como também me fez alçar vãos ainda maiores. Foi no momento em que lancei um olhar dirigido ao início da vida artística de Bertolt Brecht, delimitado nesta análise entre os anos de 1919 a 1924, que pude conhecer melhor e aprender com suas experiências teatrais o que poderia passar despercebido se olharmos apenas para a produção da sua fase mais madura: que a construção de uma estética ou de um novo teatro tem que estar integrada às necessidades do seu tempo, seja ele qual for. Foi isso que Brecht fez em *Na selva das cidades*, ou pelo menos tentou fazer. Se o mundo estava mudando o teatro também precisaria mudar. O que, na concepção brechtiana, deveria acontecer imediatamente. Se o teatro não poderia refletir as questões impostas num mundo em constante transformação e ebulição, ele teria que ser desmontado e reinventado, não importa de que maneira e a que preço. É isso que vemos quando tentamos entender a polifonia de vozes e temas em suas peças da primeira fase. É como se estivéssemos num grande laboratório onde Brecht colocava em prática suas mais diversas experiências (BORNHEIM, 1992). *Na selva das cidades* talvez tenha sido sua experiência mais radical dessa fase. É considerada por vários estudiosos de Brecht, entre eles Frederic Ewen e Gerd Bornheim – que foram importantíssimos para a base teórica teatral deste trabalho – como a peça mais estranha e incompreensível de Brecht.

Se por um lado o estudo de uma peça da primeira fase de Brecht trouxe uma possibilidade de conhecimento onde foi possível aprender com as tentativas dele de relacionar-se com o teatro e com o mundo, e ver de perto, o surgimento das bases do teatro que viria a desenvolver anos mais tarde, a escolha de *Na selva das cidades* como objeto de pesquisa abriu um leque ainda maior de aprendizagem. Foi através dela que pude empreender a análise proposta para este trabalho – que era discutir a relação dos indivíduos na formação do mundo moderno pela ótica das cidades – e perceber o quanto às preocupações de Brecht em relação ao seu tempo e seu país se tornaram tão universais não só no

mundo moderno, como em todas as grandes metrópoles contemporâneas. Quando Brecht coloca em Chicago a discussão de temas como família, solidão, liberdade, dinheiro, jogo, sexualidade, sobrevivência e o papel do indivíduo nas grandes cidades, ele não está apenas criando uma metáfora com a sua Berlim do início dos anos 1920, marcada – como toda a Alemanha – pelas duras consequências com a perda da guerra e pelo caos econômico que havia mergulhado com o nascimento tortuoso e difícil da república de Weimar (RICHARD, 1993). Ele está falando dos anseios, angústias, sonhos e decepções que dizem respeito ao seu universo pessoal e à formação do homem moderno. Refletir sobre os temas suscitados pela análise do material textual, ou seja, pela análise do teatro como literatura, em *Na selva das cidades*, é refletir sobre Brecht e perceber como ele se relacionava com as questões que fervilhavam em sua cabeça e que reverberaram em toda a sua vida na arte. Mas também é refletir sobre Chicago, Londres, Paris, Tóquio, Nova Iorque e São Paulo, e, sobretudo, no modo com que agem e transformam seus indivíduos, anônimos ou não, modernos ou contemporâneos.

Foi a partir do aprendizado do olhar brechtiano sobre as cidades que me aventurei numa experiência prática que permitiu unir minhas pesquisas artísticas e acadêmicas num só trabalho. E este certamente foi um grande ganho para mim como pesquisador e artista. A relação do cidadão anônimo com as grandes cidades e sua solidão compartilhada na multidão, que norteiam meus caminhos na arte, encontraram ecos na pesquisa e na análise de *Na selva das cidades* e deram origem ao texto teatral *Depois do Subsolo* que faz parte deste trabalho, caracterizando a sua parte prática. A união e sintonia entre esses dois campos alimentou ainda mais o desejo de seguir adiante e promover novos encontros dessa natureza.

Ao final desta análise, novos horizontes já começaram a se descortinar diante de meus olhos. O novo caminho a ser trilhado, possivelmente, será o de construir uma reflexão mais ampla e profunda sobre a cidade a partir do meu próprio quintal. O que começou em Brecht e na Alemanha, vai ter uma nova e, espero, grande jornada, em território brasileiro. A cidade está impregnada em mim, artística e academicamente. A cidade que me faz lembrar Baudelaire: “Cidade formigante, cidade plena de sonhos, onde o espectro, em pleno dia, desafia o passante”. Qual o meu papel nisso tudo? Seguir em frente. Agora, talvez, como um *flâneur* tropical.

REFERÊNCIAS

ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Trad.: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ARISTÓTELES. *Os pensadores. Vida e obra; Arte poética; Organon; Ética e Nicômaco*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad.: Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BALL, David. *Para trás e para frente. Um guia para leitura de peças teatrais*. Trad.: Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Trad.: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAUHAUS. *Bauhaus-archiv museum für gestaltung. História*. Disponível em: <<http://www.bauhaus.de>>. Acesso em: 12 nov. 2010.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad.: Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo. Obras Escolhidas III*. Trad.: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Trad.: Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

_____. *Magia e técnica, arte e política. Obras Escolhidas*. Trad.: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad., Apres. e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Passagens*. Edição alemã de Rof Tiedemann; org. ed. brasileira

Willi Bolle. Trad. do alemão de Irene Aron; trad. do francês de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

_____. *Rua de mão única. Obras Escolhidas II*. Trad.: Rubens R. T. Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Trad.: J. Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Trad.: José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

BONINO, Guido Davico. *Gramsci e il teatro*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1972.

BORIE, Monique et al. *Estética Teatral. Textos de Platão a Brecht*. Trad.: Helena Barbas. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 2004.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Trad.: Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

_____. *A miséria do mundo*. Trad.: Mateus S. Soares Azevedo et al. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

BRECHT, Bertolt. *Antologia Poética*. Seleção e Trad.: Edmundo Moniz. Rio de Janeiro: Elo Editora, 1982.

_____. *Bertolt Brecht, teatro completo*. Volume 1 - 12. Trad.: Fernando Peixoto et al. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

_____. *Estudos sobre teatro*. Coletados por Siegfried Unseld. Trad.: Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BROOK, Peter. *O Teatro e seu espaço*. Trad.: Oscar Araripe e Tessy Calado. Rio de Janeiro: Vozes, 1970.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht. A estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: um estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Trad.: Gilson C. C. de Souza. São Paulo: UNESP, 1997.

CEIA, Carlos. *EDTL. Gesamtkunstwerk*. Texto sobre o conceito de obra total de Richard Wagner. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=110&Itemid=2>. Acesso em: 01 jun. 2011.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano. 1. Artes de fazer*. Trad.: Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

COUTINHO, Carlos Nelson et al. *Dossiê Antonio Gramsci, Revista Cult*. São Paulo: ano 12, n. 141, p. 50-64, nov. 2010.

DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz*. Trad.: Irene Aron. São Paulo: Martins Editora, 2009.

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. Trad.: Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 2010.

DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia do Comediante*. Trad.: Hesíodo Facó. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.

EAGLETON, Terry. *Depois da teoria. Um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo*. Trad.: Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. *Teoria da Literatura. Uma introdução*. Trad.: Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ELIAS, Norbert. *Os alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. Trad.: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

EWEN, Frederic. *Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo*. Trad.: Lya Luft. São Paulo: Ed. Globo, 1991.

FIORI, Giuseppe. *A vida de Antonio Gramsci*. Trad.: Sergio Lamarão. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

GASSNER, John. *Mestres do Teatro I*. Trad. e org.: Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. *Mestres do Teatro II*. Trad. e org.: Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Trad.: Raul Fiker. São Paulo: Unesp, 1991.

GOMES, Álvaro Cardoso. *O Simbolismo*. São Paulo: Ática, 1994

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Trad.: Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GRAVANO, Ariel. *El barrio em la historia*. In: *Antropología de lo barrial: estudios sobre producción simbólica de la vida urbana*. Buenos Aires: Espacio, 2003, p. 44-57.

GREENBERG, Clement. *Arte e cultura*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

GOMBRICH, E. H. J. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1993.

GUINSBURG, J. et al. *A revolução permanente de Bertolt Brecht*, *Revista Cult*. São Paulo: n. 7, p. 24-33, fev. 1988.

_____. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

GULLAR, Ferreira. *Literal. Baú*. Trad. de Ferreira Gullar para *As mãos de Jean-Marie*, de Arthur Rimbaud. Disponível em: <http://literal.terra.com.br/ferreira_gullar/bau/as_maos_de_jeanne_marie.shtml?bau>. Acesso em: 06 jun. 2011.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Boxe*. In: *A modernização dos sentidos*. Trad.: Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 221-235.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HOBSBAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Trad.: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ITAUCULTURAL. *Crítica de Arte*. Verbete da enciclopédia do site produzido e mantido pelo Instituto Itaucultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3178&cd_item=8&cd_idioma=2855>. Acesso em: 04 jun. 2011.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Brecht na pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

LA BARCA, Pedro Calderón de La. *A vida é sonho*. Trad.: Renata Pallottini. São Paulo: Palavra Aberta, 1992.

LAJOLO, Laurana. *Antonio Gramsci. Uma vida*. Trad.: Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1985.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. Trad.: Pedro Sússekkind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEWIS, Mumford. *O subúrbio – E depois*. In: *A cidade na história. Suas Origens, transformações e perspectivas*. Trad.: Neil R. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1982, cap. XVI, p. 521-566.

MAGALDI, Sábato. *O Texto no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MANN, Klaus. *Mefisto: o romance de uma carreira*. Trad.: Erlon José Paschoal. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

MEYERHOLD, Vsevolod. *O Teatro de Meyerhold*. Trad.: Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

MOSCOVICI, S. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Trad.: Pedrinho A. Guareschi. 5. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

NETSABER. *Friedrich Ebert*. Disp. em: <http://www.netsaber.com.br/biografias/ver_biografia_c_306.html>. Acesso em: 19 fev. 2011.

_____. *Karl Liebknecht*. Disponível em: <http://www.netsaber.com.br/biografias/ver_biografia_c_612.html>. Acesso em: 20 fev. 2011.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Trad.: Sérgio Sálvia. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *A encenação contemporânea*. Trad.: Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *O teatro no cruzamento de culturas*. Trad.: Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PECCININI, Projeto de pesquisa e coordenação de Daisy. MAC. *Expressionismo*. Verbete encontrado na área de projetos do site mantido pelo MAC São Paulo. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo1/expressionismo/exp_alemao/index.html>. Acesso em: 25 maio 2011.

PHILONNET. *Paradoxe*. Disponível em: <<http://philonnet.free.fr/paradoxe.htm>>. Acesso em: 10 abr. 2011.

PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Trad.: Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PRADO, Decio de Almeida et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

RICHARD, Lionel. *A República de Weimar (1919-1933)*. Trad.: Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, Círculo do Livro, 1988.

_____. (org.). *Berlim, 1919-1933: a encarnação extrema da modernidade*. Trad.: Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

RIMBAUD, Arthur. *Rimbaud Livre*. Trad.: Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *Uma temporada no inferno*. Trad.: Paulo Hecker Filho. Porto Alegre: L&PM Pocket Plus, 2002.

_____. *Poesia Completa – Rimbaud. Encarnação da Poesia e do próprio pathos do homem*. Trad.: Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Ler o teatro contemporâneo*. Trad.: Andréa S. M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *Teatro Alemão. História e estudos. 1ª Parte. Esboço histórico*. São Paulo: Brasiliense, 1968.

_____. *Teatro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral (1880-1980)*. Trad. e apres.: Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público. As tiranias da intimidade*. Trad.: Lygia A. Watanabe. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

STANISLAVISKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. Trad.: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1991.

_____. *Minha Vida na Arte*. Trad.: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

STIPCEVIC, Niksa. *Gramsci e i problemi litterari*. Título original: *Gramsci su Pirandello*. Trad. Inéd.: Maria Teresa Arrigoni. Milano: Mursia, 1968, p. 89-119.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad.: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

VELHO, Otávio Guilherme (org.). *A metrópole e a vida mental*. In: *O Fenômeno Urbano*. Trad. do cap.: Sérgio M. dos Reis. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, p. 11-25.

VERLAINE, Paul. *A voz dos botequins e outros poemas*. Trad.: Guilherme de Almeida. São Paulo: Hedra, 2010.

WIKIPEDIA. *Frederico II da Prússia*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Frederico_II_da_Prússia>. Acesso em: 10 abr. 2011.

_____. *Kitsch*. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Kitsch>>. Acesso em: 04 jun. 2011.

_____. *Nilismo*. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Nilismo>>. Acesso em: 29 maio 2011.

_____. *O império alemão*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Império_Alemão>. Acesso em: 06 mar. 2011.

_____. *Philipp Scheidemann*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Philipp_Scheidemann>. Acesso em: 21 fev. 2011.

_____. *Rosa Luxemburgo*. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Rosa_Luxemburgo . Acesso em: 23 fev. 2011.

_____. *Tratado de Versalhes*. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Tratado_de_Versalhes_\(1919\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Tratado_de_Versalhes_(1919))>. Acesso em: 12 jan. 2011.

WILLETT, John. *O teatro de Brecht. Visto de oito aspectos*. Trad.: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

WILLIAMS, Raymond. *A tragédia Moderna*. Trad.: Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Trad.: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

_____. *Cultura e sociedade: 1780-1950*. Trad.: Leônidas H. B. Hegenberg, Octany S. da Mota e Anísio Teixeira. São Paulo: Editora Nacional, 1969.

WIZISLA, Erdmunt Wizisla. *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad*. Trad.: Griselda Mársico. Buenos Aires: Paidós, 2007.